SOUVENIRS

ET

PORTRAITS

Paris. — Impr. de Pillet fils aîné, rue des Grands-Augustins, 5.

SOUVENIRS

ET

PORTRAITS

ÉTUDES SUR LES BEAUX-ARTS

PAR

F. HALÉVY

Membre de l'Institut, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts

PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS

1861

Tous droits réservés

SOUVENIRS ET PORTRAITS

ÉTUDES SUR LES BEAUX-ARTS

ORIGINES

DE

L'OPÉRA EN FRANCE[1]

BAÏF. — LE BALLET COMIQUE DE LA ROYNE.
L'ABBÉ PERRIN ET CAMBERT.
LULLY. — RAMEAU. — GLUCK.

Tout le monde sait que Louis XIV donna à Lully le privilége de l'Académie royale de musique; les circonstances qui précédèrent l'établissement de ce grand théâtre national sont généralement moins connues. Nous allons présenter une esquisse rapide des diverses tentatives qui furent faites avant Lully, véritable fondateur de l'opéra français.

1. Ce morceau a été lu à l'Institut, dans la séance publique annuelle des cinq Académies, le samedi 2 mai 1846.

Ce n'est qu'au seizième siècle qu'on voit apparaître en France les premiers essais de représentations théâtrales entremêlées de récits, de chants, de danses, ayant quelque analogie avec les ouvrages qu'on nomme aujourd'hui *opéras*.

Ces essais se liaient au grand mouvement de la renaissance. L'esprit de ce temps entraînait les arts et les lettres vers un retour aux choses antiques, et on voulait restaurer le théâtre grec avec ses chœurs et tout l'appareil qu'il comportait. Il ne manqua à cette bonne volonté que le génie d'un Eschyle. On ne fit pas renaître le théâtre antique en lui empruntant quelques-unes de ses formes. La forme était plus facile à imiter que le fond. De ces efforts persévérants sortit le drame lyrique. La musique, dont l'heure était venue, et qui grandissait tous les jours, s'établit peu à peu dans le bel héritage dont on lui ouvrait l'entrée. L'opéra français, tel que les maîtres l'ont conçu, a toujours conservé des traces de son origine. Il est né d'un souffle puissant de la tragédie de l'antiquité, envahie par la musique des temps modernes.

C'est alors que disparurent *les mystères, les jeux, les farces*, *les soties*, bagage théâtral du moyen âge, naïve expression du génie dramatique de nos aïeux. On entra dans une voie nouvelle. L'étude de l'antiquité avait ramené les dieux de la mythologie. Ils vinrent prendre la place des personnages sacrés que la vénération publique ne protégeait pas contre les témérités des auteurs, et ne sauvait pas toujours des dangers d'une représentation populaire.

Les ouvrages qui succédaient aux *mystères* reçurent le nom de *ballets;* et en effet, au milieu des chants, des vers déclamés, des surprises de toutes sortes qu'on y ménageait, la danse occupait une grande place. Les mystères, improvisés pour le peuple ou pour les écoles par quelques clercs de la basoche, étaient représentés au milieu des carrefours par de pauvres histrions; les ballets furent composés pour les cours. Les poëtes les plus brillants et le plus à la mode en écrivaient les vers; les maîtres de chapelle des rois y plaçaient des airs nouveaux; des peintres renommés en exécutaient les décorations, et les courtisans briguaient l'honneur d'en remplir les principaux rôles.

Pour donner une idée de ce qu'était ce genre d'ouvrages, nous analyserons rapidement un ballet resté longtemps fameux, parce que, surpassant en magnificence tout ce qu'on avait vu jusqu'alors, il avait produit une vive et profonde impression. C'est *le ballet comique de la Royne fait aux nopces de M. le duc de Joyeuse et de mademoiselle de Vaudémont*, et que l'auteur *a inscrit comique*, dit-il dans un avis à *son lecteur, plus pour la belle, tranquille et heureuse conclusion où il se termine, que pour la qualité des personnages, qui sont presque tous des dieux et des déesses ou autres personnes héroïques.*

Ce ballet, dédié au roi Henri III, est l'ouvrage d'un musicien italien nommé Baltazarini, qui avait pris en France le nom de Baltazar de Beaujoyeux. Il avait été amené de Piémont par le maréchal de Brissac, et présenté à Catherine de Médicis, qui l'avait placé à la tête

de sa musique. Toutefois Baltazarini n'avait pas composé la musique de ce divertissement; il dit dans sa préface qu'il avait chargé de ce soin deux musiciens de la chambre du roi, le sieur de Beaulieu et maître Salmon. L'aumônier de la cour, le sieur de la Chesnaye, malgré le caractère sacré dont il était revêtu, ne craignit pas de faire les vers du *ballet comique*. Baïf et Ronsard, dit-on, l'avaient aidé dans ce travail. Les peintures étaient de maître Jacques Patin, peintre du roi. Mais Baltazarini avait conçu le plan du ballet et en avait dirigé l'exécution. Il fut l'inventeur, l'ordonnateur de cette fête splendide, qui coûta, dit l'Étoile[1], environ douze cent mille écus.

Le ballet comique de la Royne fut représenté le 15 octobre 1581, dans la grande salle de l'hôtel de Bourbon. On y avait élevé, dit le programme de la fête, *deux galleries l'une sur l'autre, avec des accoudouers et balustres dorez, et à un bout de ladite salle, qui regarde au levant, vous voyez un demi-théâtre*. Le sujet de la pièce est le désespoir de l'enchanteresse Circé, ne pouvant se consoler, dit toujours le programme, du départ d'un *gentilhomme*. Ce gentilhomme fugitif, *bien et proprement habillé de toile d'argent, ayant ses habits*

1. L'Étoile comprend dans ce chiffre toutes les dépenses faites à l'occasion de cette fête. « Les habillements du roy et du marié, dit l'Étoile, étoient semblables, et tant couverts de broderies et de pierreries, qu'il n'étoit pas possible de les estimer; car tel accoutrement y avoit qui coûtoit dix mille écus de façon. La dépense y fut grande que le bruit étoit que le roy n'en seroit pas quitte pour douze cents mil écus. » On croit que l'écu, du temps de Henri III, valait environ huit francs de notre monnaie, ce qui donnerait neuf millions six cent mille francs. (*Journal de l'Étoile*, année 1581.)

couverts de pierreries et perles de grande valeur, vient chercher un asile à la cour du roi Henri III. Tous les dieux et toutes les déesses de l'Olympe, les tritons, les naïades, les sirènes, le dieu Pan et les satyres prennent parti pour le gentilhomme et cherchent à le soustraire à la colère de Circé. Jupiter lui-même vient foudroyer l'enchanteresse, puis la conduit, toute chargée de chaînes, devant le roi, qui lui pardonne. Alors Jupiter, pour le remercier, lui présente ses deux enfants, Mercure et Minerve, *qui vont se jeter aux pieds de Sa Majesté*, dit encore le programme. C'est la fin de la pièce, mais ce ne fut pas celle du spectacle, continué par des chants et des danses, et terminé par une distribution de médailles d'or contenant des emblèmes et des devises, que la reine, les princesses, les dames et les demoiselles offrirent aux princes et aux seigneurs.

La représentation dura depuis dix heures du soir jusqu'à trois heures après minuit, *sans qu'une telle longueur ennuyast ni depleust aux assistans, tel étoit et si grand le contentement de chacun*, dit encore la narration que nous avons citée.

Voilà ce qu'avait inventé Beaujoyeux; il y avait dans ce produit de l'art théâtral au seizième siècle des scènes déclamées, des chœurs de tritons, de sirènes, une chanson de Mercure, un duo entre Glaucus et Thétis, un quatuor de vertus, des airs de ballet, des concerts de voix et d'instruments invisibles; tout cela était entremêlé de fontaines jaillissantes, de nuages, de rochers, de bocages qui marchaient sur le théâtre, et de toutes sortes de merveilles d'or et de clinquant. Ces belles imagina-

tions valurent à Beaujoyeux force récompenses et de nombreux sonnets dans lesquels les beaux esprits du temps le louent d'avoir ressuscité les arts de la Grèce. Lui-même convient modestement dans sa préface que telle a été sa pensée.

Il ne faut pas croire cependant que tous les ouvrages de ce genre fussent aussi magnifiques. Il y en avait de purement comiques, à en juger par la liste de ceux pour lesquels un musicien, nommé Chevalier, attaché comme joueur de violon à la musique de Henri IV, et ensuite à celle de Louis XIII, composa des airs. On trouve dans cette liste : le ballet *des Enfants fourrés de malice*, le ballet *des Morfondus*, le ballet *des Souffleurs d'alchimie et des vieilles sorcières*, le ballet *des Maîtres des comptes et des marguilliers*, le ballet *des Chambrières à louer*, etc.

La renaissance en France n'était qu'un écho du mouvement qui s'accomplissait en Italie, où déjà, depuis près d'un siècle, on cherchait à restaurer le théâtre antique. Dès 1440, un compositeur nommé Francesco Baverini avait fait représenter à Rome un drame mêlé de musique, intitulé : *la Conversion de saint Paul*, qui n'est pas arrivé jusqu'à nous. Toutefois le choix du sujet n'autorise pas à rattacher ce premier effort du drame lyrique au grand travail de la renaissance. On y voit plutôt l'origine de cette sorte de récit musical dont le sujet, toujours tiré de l'histoire sacrée, revêt quelquefois la forme théâtrale, et auquel on donna plus tard le nom d'*oratorio*. Mais au seizième siècle la recherche du drame lyrique était continuée à Florence

par des hommes éminents. Là, des poëtes, des antiquaires, des musiciens, secondés par quelques seigneurs animés d'un sincère amour des beaux-arts, consacraient tous leurs efforts à cette résurrection. C'étaient le poëte Ottavio Rinuccini, le savant Vincenzo Galilei (père du fameux Galilée), tout à la fois mathématicien, antiquaire, compositeur et exécutant, les musiciens Emilio del Cavaliere, Giacomo Peri, Giulio Caccini, et les seigneurs Giacomo Corsi, Giovanni Bardi et Pietro Strozzi, qui mettaient leurs palais et leurs richesses à la disposition de ces poëtes et de ces artistes. La musique occupait une place importante dans leurs travaux. Ils cherchaient le secret de la mélopée antique, et c'est à leurs études qu'on doit le premier usage du *récitatif*, dont l'invention est revendiquée à la fois pour Galilei, Emilio del Cavaliere et Caccini. C'est ainsi que fut inaugurée la déclamation musicale, et c'est alors, c'est là que, vers la fin du seizième siècle, est né véritablement le drame lyrique. Peri, Caccini et Rinuccini composèrent une *Eurydice*, une *Daphné*, ouvrages sérieux, dans lesquels se révélait le génie de l'Italie, et qui marquent pour le théâtre les premiers temps d'une ère nouvelle.

Pendant que dans cette belle ville de Florence, gouvernée par des princes amis des arts, de nobles intelligences inspirées de l'esprit des Médicis se livraient à cette étude de l'antiquité, d'autres hommes, remplis d'un zèle semblable, poursuivaient à Paris, au milieu des troubles de la France, les mêmes recherches sur le théâtre grec. Le plus célèbre de ces hommes dévoués était Baïf, poëte et musicien.

Baïf a droit à une place spéciale dans les annales du théâtre lyrique. Le premier en France, il demanda et obtint des lettres patentes pour la formation d'un établissement auquel il donna le nom d'*Académie de poésie et de musique*.

Ces lettres patentes lui furent délivrées en 1570, par Charles IX. C'est donc au poëte-musicien Baïf que l'on doit l'idée, comme le nom, du monument que cent ans plus tard l'abbé Perrin, Cambert, et après eux Lully, mirent sous la protection et l'autorité du grand nom de Louis XIV.

Baïf fit une traduction exacte de l'*Antigone* de Sophocle, qu'il s'efforça de calquer sur le texte original; il destinait cet ouvrage à son Académie de poésie et de musique, et si l'établissement que Baïf voulait fonder avait pu se soutenir, le public de cette époque aurait été témoin d'une tentative qui, de nos jours, a été accueillie avec une grande faveur, et reçue comme une nouveauté [1]. Le domaine du poëte, qui est aussi celui de l'artiste, quelque vaste qu'il soit, a des limites que l'esprit le plus ingénieux ne peut franchir. C'est un cercle qui s'étend et se rétrécit, suivant que le goût du moment se circonscrit dans l'adoption de certaines formes, ou consent à expérimenter à la fois des formes diverses, et quelquefois opposées.

1. L'*Antigone* de Sophocle, traduite en vers français par MM. Paul Meurice et Auguste Vaquerie, représentée pour la première fois à l'Odéon, avec les chœurs de Mendelssohn, le 24 mai 1844. Mendelssohn avait composé ces chœurs pour une traduction allemande de l'*Antigone*, représentée sur le théâtre royal de Berlin.

Mais les malheurs de ces tristes règnes n'offraient pas aux académies des conditions suffisantes de vitalité, et l'académie de Baïf périt.

Ce n'est que lorsque la France retrouve la tranquillité que l'on voit apparaître de nouveau quelques essais de drame. Toutefois on ne fit rien pour le drame musical pendant le règne de Louis XIII. Ce prince cependant avait appris la composition [1], il aimait et favorisait les chanteurs et les joueurs d'instruments ; mais son ministre n'aimait pas la musique. Richelieu écrivait des tragédies, les faisait représenter dans son palais, fondait l'Académie française, et ne cherchait pas à naturaliser à Paris l'opéra, dont on continuait à s'occuper beaucoup en Italie.

Ce fut le cardinal Mazarin qui l'introduisit en France. C'est la destinée de ce genre de spectacle d'avoir toujours été l'ouvrage du goût ou du génie italien.

En 1645, Mazarin, pour plaire à la reine Anne d'Autriche, qui aimait passionnément les fêtes, fit venir de Venise des acteurs ; ils apportèrent une pièce célèbre dans toute l'Italie : c'était *la Finta pazza*, de Giulio Strozzi. Nous nous servons à dessein du mot *pièce*, faute d'en trouver un mot plus caractéristique ; car ce n'était pas encore un opéra. C'était ce qu'on appelait une *pièce à machines*. Il faut bien avouer que c'est sous

1. On a conservé une chanson à quatre voix de la composition de Louis XIII. Les paroles, qui sont naïves, commencent ainsi :

Tu crois, ô beau soleil,
Que ton éclat est sans pareil.

le patronage de ces *machines* que le drame musical s'introduisit parmi nous.

Sous ce titre : *la Finta pazza* (la folle supposée), se cachait Achille à Scyros, héros et sujet de la pièce, dont le succès fut immense. Torelli, mécanicien célèbre que Mazarin avait aussi appelé en France, avait inventé et dirigeait le jeu des décorations. On trouva le spectacle merveilleux ; et on lit dans des écrits de cette époque que le public, saisi d'étonnement, décerna à Torelli le surnom de *grand sorcier*.

Les danses, d'un goût un peu hasardé, eurent cependant une grande part dans la réussite. Le programme de la *Finta pazza* a été imprimé, et il nous fait connaître que le premier acte finissait par une entrée de balayeurs, de meneurs d'ours et de singes ; le second par un ballet de six autruches ; le troisième par un ballet de huit Indiens et de cinq perroquets.

Heureusement pour l'honneur de nos pères, pendant que sur ce même théâtre de l'hôtel Bourbon, où nous avons vu le *ballet comique de la Royne*, Mazarin faisait représenter la *Finta pazza* devant Louis XIV enfant, la reine Anne et toute la noblesse, Corneille donnait à la France *Rodogune*.

Mais cinq ans après, sur ce même théâtre, nous retrouvons Corneille abaissant son génie jusqu'à la pièce à machines. En 1650 il y donnait *Andromède*.

Laissons parler le grand poëte lui-même, instruisons-nous de ses paroles. Il va, dans l'*argument* de ce drame héroïque, comme il l'appelle, nous dire ce qu'était ce genre d'ouvrage, comment il le com-

prenait, et nous en donner, pour ainsi dire, une poétique.

« Vous trouverez cet ordre gardé dans les changements de théâtre, que chaque acte, aussi bien que le prologue, a sa décoration particulière et du moins une machine volante, avec un concert de musique, que je n'ai employé qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine, ou s'attachent à quelque chose qui leur empêche de prêter attention à ce que pourraient dire les acteurs, comme fait le combat de Persée contre le monstre. Mais je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que, communément, les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auroient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avoient eu à instruire l'auditeur de quelque chose de peu important. Il n'en est pas de même des machines, qui ne sont pas, dans cette tragédie, comme des agrèments détachés. Elles en font le nœud et le dénoûment, et y sont si nécessaires, que vous n'en sauriez retrancher aucune que vous ne fassiez tomber tout l'édifice. J'ai été assez heureux à les inventer et à leur donner place dans les tissus de ce poëme; mais aussi faut-il que j'avoue que le sieur Torelli s'est surmonté lui-même à en exécuter les dessins, et qu'il a eu des inventions admirables pour les faire agir à propos, de sorte que, s'il m'est dû quelque gloire pour avoir introduit cette

Vénus dans le premier acte, qui fait le nœud de cette tragédie par l'oracle ingénieux qu'elle prononce, il lui en est dû bien davantage pour l'avoir fait venir de si loin, et descendre au milieu de l'air, dans cette magnifique étoile, avec tant d'art et de pompe, qu'elle remplit tout le monde d'étonnement et d'admiration.

« Recevez cet ouvrage comme le plus achevé qui ait encore paru sur nos théâtres, et souffrez que la beauté de la représentation supplée au manque des beaux vers, que vous n'y trouverez pas en si grande quantité que dans *Cinna* ou dans *Rodogune* [1]. »

Corneille, dans cet *argument*, fait deux parts de ses éloges, l'une pour Torelli, l'autre pour lui-même; il avoue qu'il lui « est dû quelque gloire, » et on aime à l'entendre reconnaître qu'il y a de beaux vers, et en grande quantité, dans *Cinna* et dans *Rodogune;* ce langage lui sied bien. Quant à Torelli, Corneille trace des merveilles qu'il a enfantées un tableau si séduisant, qu'on est tout disposé non-seulement à se joindre à ce tribut d'éloges, mais encore à penser que l'art du machiniste serait aujourd'hui impuissant à exciter à ce point « l'étonnement et l'admiration. » Mais on cherche en vain dans cette distribution de récompenses une mention, un souvenir du compositeur à qui était dû le *concert de musique employé à satisfaire les oreilles des spectateurs*. On sait cependant que l'auteur principal

1. Corneille fit plus tard une autre *pièce à machines*, la *Toison d'or*, que le marquis de Sourdéac, dont il sera bientôt question, fit représenter à grands frais dans son château de Neubourg, en Normandie.

de ce *concert de musique* était Antoine Boesset[1], sieur de Villedieu, écuyer, surintendant de la musique du roi et de la reine, conseiller du roi et son maître d'hôtel; mais tant de qualités, tant de titres réunis en une seule personne ne purent prévaloir contre l'indifférence ou le mépris de Corneille, et cela est fâcheux pour la mémoire du sieur de Boesset et pour l'idée qu'on doit concevoir du mérite de son œuvre.

L'opéra n'était pas encore né : *la pièce à machines* régnait toujours et se transformait lentement.

C'est l'abbé Perrin, que Boileau a accablé de ses railleries, et qui n'est célèbre que par ces railleries, qui pensa alors à réaliser l'idée que Baïf avait conçue cent ans auparavant. Perrin eut la gloire de la conduire à exécution ; nous disons la gloire et non le bonheur, car le pauvre abbé Perrin ne recueillit de son entreprise que des chagrins, des déceptions, la misère et l'oubli.

La naissance de ce premier fondateur de l'opéra français est entourée de nuages; on croit qu'il est né à Lyon, mais on ne sait en quelle année. On ne connaît pas même son véritable nom, les uns l'appelant François, d'autres Paul, et le plus grand nombre Pierre. Tout ce qu'on sait de positif sur l'état de l'abbé Perrin, c'est qu'il n'était pas abbé. Il avait pris, comme un vêtement facile et commode à porter, cette qualité

1. Voltaire, dans son commentaire sur Corneille (*Andromède*), nomme Boesset (qu'il écrit *Boissette*) à propos d'un chœur qui commence ainsi : *Reine de Paphe et de Gnide.* « Ces paroles, dit Voltaire, sont aussi ridicules que la musique. »

d'abbé, qui ouvrait les portes des salons. En 1659 il avait acquis de Voiture la charge d'introducteur des ambassadeurs auprès de Gaston, duc d'Orléans.

Historien fidèle, nous enregistrons en l'honneur de cette année 1659 un fait important qui lui appartient : celui de la première apparition d'un opéra composé et exécuté par des Français. Mais ce début de l'opéra national était modeste. Il consistait en une sorte d'églogue, qui ne portait pas même de nom, et qui fut représentée sous ce titre : *Première comédie françoise en musique représentée en France, pastorale.*

L'auteur de cette églogue était Perrin. Le compositeur choisi par Perrin était Cambert, bon musicien, organiste d'une église qui n'existe plus aujourd'hui, l'église Saint-Honoré. *La Première comédie françoise en musique*, disent les écrivains contemporains, fut représentée pour la première fois à Issy, près Paris, « dans la belle maison de M. de Lahaye, » riche financier qui donnait ainsi généreusement l'hospitalité au drame lyrique, et faisait de « sa belle maison » le berceau de l'opéra français.

L'opéra indigène, exécuté par des chanteurs et des symphonistes qu'avaient formés les soins de Cambert, fut joué dix fois de suite à Issy, et avec un succès tel, que Louis XIV voulut l'entendre et le fit représenter à Vincennes. Mazarin encouragea les auteurs, les engagea à faire un nouvel ouvrage, et ils reprirent la plume. Mais déjà leur cadre et leur espoir s'étaient agrandis; il s'agissait cette fois d'*Ariane*, ou le *Mariage de Bacchus, seconde comédie françoise en musique*. On

commença les répétitions en 1661, dans la même maison d'Issy, et on allait représenter l'œuvre nouvelle, lorsque la mort de Mazarin, Mécène du poëte et du compositeur, vint tout arrêter : le *Mariage de Bacchus* ne put s'accomplir, et Ariane fut abandonnée à Issy, comme elle l'avait été à Naxos.

Quelques années après, en 1669, l'abbé Perrin obtint du roi des lettres patentes pour l'établissement « d'une académie royale de musique » où l'on chanterait en public des pièces de théâtre. Il prit toutes les mesures nécessaires, s'adjoignit Cambert pour la musique, le marquis de Sourdéac pour les machines, et le sieur de Champeron, financier, pour qu'il soutînt de ses deniers l'entreprise naissante. Inscrivons le nom du sieur de Champeron, à la place d'honneur, sur la liste des financiers généreux qui ont eu du goût pour l'opéra. Il en fut le premier *commanditaire*, et c'est un beau titre.

Les associés se mirent à l'œuvre. Ce n'était pas une médiocre entreprise. Il fallait de nouveau réunir, exercer, discipliner une troupe de chanteurs, de symphonistes, de danseurs. On fit les répétitions dans la grande salle de l'hôtel de Nevers, situé sur l'emplacement qu'occupe aujourd'hui l'hôtel des monnaies. Tous ces préparatifs employèrent deux ans, puis la nouvelle troupe débuta et inaugura solennellement le théâtre de l'Académie royale de musique par la première représentation de : « Pomone, opéra ou représentation en musique, » paroles de l'abbé Perrin, musique de Cambert, ballets de Beauchamp. Cette inauguration eut lieu au mois de mars 1671, il y a près de deux siècles,

sur un théâtre élevé dans un jeu de paume de la rue Mazarine, en face de la rue Guénégaud, tout près de l'enceinte où ces notes ont été lues.

Le succès fut éclatant; mais l'entreprise qui débutait si brillamment expira peu de temps après ce grand succès. La discorde se mit parmi les associés. Le marquis de Sourdéac avait fait des avances; il ne trouva d'autre moyen de se rembourser que de congédier d'abord Cambert et Perrin. Puis Champeron se retira. On peut en conclure que son coffre-fort n'était pas sorti sans quelque avarie du gouffre de la commandite. Le marquis de Sourdéac, resté seul propriétaire du théâtre, demanda au poëte Gilbert une pastorale que Lully[1] mit en musique.

Nous voyons apparaître pour la première fois dans les affaires de l'Opéra ce compositeur, qui devait devenir si célèbre et régner despotiquement sur les musiciens de son temps. Il était déjà à cette époque en possession de la faveur publique, et ce qui était encore plus important, de celle du roi.

Lully, amené fort jeune en France par le chevalier de Guise, placé chez mademoiselle de Montpensier, s'était bientôt fait remarquer par son talent sur le violon. Admis au nombre des musiciens de la princesse,

1. Le nom de ce compositeur, né à Florence, devait s'écrire *Lulli*; mais il adopta en France l'orthographe que nous suivons dans cette notice. On lit sur ses partitions : *Par Monsieur de Lully, escuyer, conseiller-secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France et de ses finances, et sur-intendant de la musique de Sa Majesté.* Sa devise était : *Virtuti fortuna cedit.*

il avait été, peu de temps après, appelé au service du roi. En 1652 (Lully n'avait encore que dix-neuf ans), le roi lui donna la charge d'inspecteur général de ses violons, et l'autorisa à former une nouvelle bande qu'on appela *les petits violons*. C'était toute une école que Lully avait à former. La grande bande des vingt-quatre violons de la chambre du roi, jusque-là réputés fort habiles, et obligés par leur brevet d'être les meilleurs violons de France, fut complétement battue par la jeune troupe, pour laquelle Lully composa une foule d'airs de danse, de gigues, de sarabandes qui charmèrent le roi et par conséquent toute la cour. Bientôt après, il fut chargé de composer la musique des ballets qu'on représentait à Versailles, et celle de tous les divertissements des comédies de Molière.

Une fois ce terrible auxiliaire introduit dans le théâtre du marquis de Sourdéac, tout changea encore de face. Lully sentit qu'il devait devenir le maître; il traita son associé comme celui-ci avait traité les siens; usant de sa position à la cour, de l'ascendant que lui donnait son talent, de l'aptitude à l'intrigue dont il était largement pourvu, il se fit bientôt substituer à Sourdéac et obtint de Louis XIV, au mois de mars 1672, les nouvelles lettres patentes qui lui accordaient le privilége de l'Académie royale de musique.

Ainsi se termina l'association des trois initiateurs de l'opéra en France, et telle fut leur fortune : Sourdéac, que les magnificences de la *Toison d'or* n'avaient pas enrichi, tant s'en faut, acheva sa ruine au théâtre de la rue Guénégaud. Cambert se retira en Angleterre,

où il fit représenter quelques opéras qui réussirent. Quant à l'abbé Perrin, véritable fondateur, il mourut oublié, et son nom même aurait péri sans les sarcasmes de Boileau.

Lully, en possession du privilége, s'installa dans la belle salle du Palais-Royal, que le roi lui avait donnée. Il était dans toute la maturité de l'âge et du talent; il avait quarante ans lorsqu'il donna *Cadmus*, premier-né de ses opéras, et premier produit de son active direction. Tout à la fois compositeur, chef d'orchestre, chorégraphe, administrateur, il écrivit vingt ouvrages et fit sa fortune; il devina le talent de Quinault pour la poésie destinée à être mise en musique, et l'attacha à son théâtre par un traité qui garantissait au poëte quatre mille livres par opéra. Quinault présentait à Louis XIV plusieurs sujets, plusieurs plans, et le roi choisissait. Cette conduite était pleine d'habileté. Qui aurait osé blâmer une œuvre représentée devant le roi, lorsqu'on savait que le roi lui-même en avait dicté le programme?

Tous les opéras de Lully sont en cinq actes; mais il est vrai de dire que, malgré cette division en cinq parties, ces ouvrages sont courts : le drame ne comporte qu'un petit nombre de scènes; les morceaux sont d'une brièveté enviable; c'est de la musique sommaire; deux phrases font un air. Le travail du compositeur était loin d'être ce qu'il est aujourd'hui. On n'avait pas encore trouvé le secret de ces morceaux. de ces *finales* qui ont reçu de si beaux développements, enchaînant dans un ensemble bien conçu des

situations variées qui secondent l'inspiration du compositeur, et quelquefois la font naître. Il y a certes plus de musique dans un des finales d'une œuvre moderne que dans les cinq actes d'un opéra de Lully. Ajoutons que l'art de l'instrumentation, porté depuis à un si haut degré de splendeur, était alors renfermé dans d'étroites limites, ou plutôt, cet art n'existait pas. Les violons, violes, basses de viole, les hautbois, qui d'abord formèrent seuls l'arsenal du compositeur, se bornaient presque toujours à suivre les voix. Lully n'écrivait d'ailleurs que le chant et la basse de ses compositions. Ses élèves Lalouette et Colasse, qui furent chefs d'orchestre sous ses ordres, ou, comme on disait alors, *batteurs de mesures*, remplissaient les parties d'orchestre d'après ses indications. Tout cela explique comment il a pu, au milieu de tous les détails dont il devait se charger, écrire un si grand nombre d'ouvrages; mais cela n'enlève rien à l'idée qu'on doit se faire de sa facilité, de son intelligence, de son génie, car ces ouvrages composés si rapidement occupèrent le théâtre pendant plus d'un siècle. Lully, dans l'histoire de l'opéra en France, remplit une place importante. Ce fut un homme considérable.

Il mourut à Paris, le 22 mars 1687, âgé de cinquante-quatre ans. En battant la mesure avec sa canne, pendant l'exécution d'un *Te Deum* qu'il avait composé pour célébrer la convalescence de Louis XIV, il se frappa au pied, et mourut des suites de la blessure qu'il s'était faite. On dit que ce *Te Deum* produisit une vive sensation, et que Lully mourut satisfait, comme un

guerrier qui succombe au lendemain d'une victoire.

Lully était actif, entreprenant, homme de plaisir, exigeant et absolu sur son théâtre, spirituel et courtisan dans le monde. Les plus grands seigneurs, les princes du sang même le tenaient en grande amitié. Pendant une maladie grave qu'il fit en 1686, le prince de Conti le visitait souvent. Lully venait de terminer son opéra d'*Armide*, et l'on en attendait la représentation avec une vive curiosité. « Tu es donc bien malade, mon pauvre Baptiste, lui dit le prince de Conti, puisque ton confesseur t'a fait brûler ton opéra d'*Armide?* — Hélas! oui, monseigneur! — Et tu as pu te décider à jeter au feu un si grand ouvrage? — Paix, paix, monseigneur, parlez plus bas, j'en ai gardé une copie. » Lully se rétablit et eut encore la satisfaction de voir le grand succès d'*Armide*. Il mourut l'année suivante, laissant une grande fortune aux six enfants qu'il avait eus de Madeleine Lambert, sa femme, fille de Michel Lambert, le célèbre chanteur de salon que tout le monde connaît encore aujourd'hui, grâce aux vers de Boileau [1] et de La Fontaine [2].

Lully établit en France l'opéra sur des bases solides

1. Molière avec *Tartufe* y doit jouer son rôle,
Et Lambert, qui plus est, m'a donné sa parole.
C'est tout dire en un mot, et vous le connaissez.
— Quoi! Lambert! — Oui, Lambert! — A demain, c'est assez.

2. ..... Et quant aux merveilles
Dont votre divin chant vient frapper les oreilles,
Philomèle est, au prix, novice dans cet art.
Vous surpassez Lambert.....
(*Le Lion, le Singe et les deux Anes.*)

et durables. Rameau vint après lui, qui éleva et fortifia l'art, eut des harmonies plus fortement tissues, un orchestre plus riche, une instrumentation plus habile, un coloris plus prononcé, mais ne toucha pas encore le but.

Chose étrange! c'est un musicien allemand qui devait achever à Paris l'œuvre commencée à Florence, deux cents ans auparavant, par les hommes les plus distingués de la cour de Médicis; ce que les autres avaient voulu trouver avec leur curiosité, avec leur amour pour les choses antiques, ce grand artiste le devinait avec son âme, avec ce sentiment profond qui le guidait vers tout ce qui était grand, simple et vrai. Cet homme de génie, ce créateur de la tragédie lyrique, c'est Gluck, l'auteur d'*Alceste*, d'*Orphée*[1], des deux *Iphigénie* et d'*Armide*.

1. Le sujet si musical d'*Orphée* a pour ainsi dire marqué les deux termes extrêmes de la solution du problème si longtemps cherché. L'*Eurydice* fut un des premiers opéras représentés à Florence à la fin du seizième siècle Plusieurs compositeurs célèbres, dès que l'opéra fut introduit dans les mœurs, ont aussi traité ce sujet : Zarlino, Monteverde ont composé un *Orfeo*.

BRITTON LE CHARBONNIER [1]

L'homme qui fait le sujet de cette notice n'occupe qu'une place modeste dans l'histoire de la musique; mais sa vie, peu connue, mérite d'être racontée. Né dans la classe la plus pauvre de la société, et s'élevant par degré, sans quitter pour cela la position inférieure où le sort l'avait placé, il ajoutait pour ainsi dire une vie nouvelle à sa vie ancienne; de sorte que son histoire offre l'exemple curieux, et peut-être unique, d'une existence tout entière passée à la fois dans le travail le plus vulgaire et dans l'exercice intelligent d'un art délicat et difficile. Il faut supposer deux hommes, dont l'un, forcé pour gagner sa vie de se livrer à la plus humble des professions, en contact journalier avec des hommes grossiers, habite une boutique obscure; tandis que l'autre, doué d'un goût éclairé pour les arts, en relation avec les artistes les plus célèbres de son époque,

1. Cette notice a été lue à l'Institut, dans la séance publique annuelle des cinq Académies, le 25 octobre 1852.

et artiste lui-même, reçoit les hommes les plus instruits d'une grande capitale, les femmes les plus élégantes de l'aristocratie, et fait de sa maison le centre de brillantes réunions. Thomas Britton réunit à lui seul ces deux existences si diverses.

Thomas Britton, né vers 1654, dans le comté de Northampton, fut mis en apprentissage à l'âge de huit ans, à Londres, chez un charbonnier, qui l'employa à porter du charbon dans les rues et à crier sa marchandise. Il resta pendant sept ans serviteur chez ce maître, après quoi celui-ci, reconnaissant que l'éducation de son élève était terminée, lui donna une petite somme d'argent et le renvoya, exigeant de lui la promesse qu'il ne s'établirait pas marchand de charbon. Il faut croire que ce prudent maître charbonnier, rempli de sagacité et jaloux des dispositions précoces de son élève, avait deviné en lui un concurrent qui pouvait devenir redoutable.

Le jeune Tom, emportant son petit pécule, retourna dans son pays natal et y passa plusieurs années. Comme, malgré mes recherches, je n'ai pu découvrir le nom du maître qui lui a enseigné l'art qui devait occuper une si grande place dans sa vie, il m'est permis de supposer que c'est pendant cette retraite qu'il en reçut les premières notions et qu'il apprit aussi à lire et à écrire. J'aime donc à me représenter notre héros libre, fier, maître de son temps, ravi de cette existence toute nouvelle pour lui. Assidu aux leçons de l'école du village, prêtant une oreille attentive et charmée aux accords, aux improvisations modestes du vieil organiste, il consacre à l'étude de la musique le loisir que lui a fait l'in-

quiétude de son patron. Une antique basse de viole, trouvée au presbytère, devient l'objet de ses soins assidus et l'interprète du sentiment musical dont il est animé. Curieux d'apprendre, il copie les antiennes, les hymnes sacrées des vieux maîtres anglais contenues dans le livre du chantre, et mêle sa voix juvénile aux robustes intonations des notables de la paroisse. Dès lors commencent pour lui ces habitudes de travail et d'étude qu'il ne devait plus quitter. Son âme s'éveille au souffle de cette vie active et libre : l'enfant est devenu un homme, et l'homme, un artiste.

Mais cette existence si heureuse, si conforme à ses goûts, fut bientôt attristée. Les ressources sont épuisées, le pécule du maître est tari ; il faut vivre, il faut apprendre, il faut surtout retourner à Londres; car c'est là seulement que Tom peut continuer cette vie d'étude commencée dans la retraite. Ce n'est pas le voyage qui l'embarrasse : trente lieues sont bientôt franchies; mais, encore une fois, il faut vivre, vivre indépendant, ne rien devoir qu'au travail. Tom n'hésite pas, il redevient charbonnier !

Certes, pour prendre ce parti, il fallait un grand fonds de raison, de courage et de simplicité. L'abnégation de tout sentiment de vanité ne saurait aller plus loin ; c'est l'acte d'une âme simple, concentrée en elle-même. Aucun effort ne s'y fait sentir, et l'on ne voit là ni l'orgueil du stoïcien, ni l'insolence du cynique. Britton sait qu'il est seul, inconnu, perdu sur le pavé de Londres; il ne demande rien, ne cherche ni ami ni protecteur, ne frappe à aucune porte : jeune, plein de confiance

en Dieu, humble et fort à la fois, il retourne sans honte au travail pénible de ses premières années, et lui demande la vie de son corps et la liberté de son esprit.

C'est donc le sac sur le dos que nous retrouvons Britton dans les rues de Londres. J'aime à croire, pour son honneur, que son ancien patron était mort ou avait renoncé à son industrie, et que par conséquent Britton ne manquait pas à ses engagements.

On eut alors un étrange spectacle. On voyait un homme de taille moyenne, à la physionomie ouverte et intelligente, vêtu d'une jaquette bleue, coiffé d'un sac de charbon, furetant chez les libraires, bouquinant chez les étalagistes, recherchant les vieux livres, avide de vieille musique. C'était notre ami Thomas Britton; et ce goût pour les vieilleries curieuses fut l'origine des relations qu'il contracta avec de hauts personnages.

Vers cette époque une véritable passion pour la recherche des vieux livres et des manuscrits s'était déclarée parmi la noblesse : les principaux amateurs étaient Édouard, comte d'Oxford, le duc de Devonshire, les comtes de Pembroke, de Sunderland, de Winchelsea. Comme le parlement ne siégeait pas le samedi, ces personnages se rendaient ensemble dans la Cité. Bientôt, se séparant, ils prenaient des routes diverses et parcouraient les rues habitées par des libraires. Lorsqu'ils avaient visité les principales boutiques, ils se réunissaient, un peu avant midi, dans le magasin très-connu et très-fréquenté de Christophe Bateman, libraire et marchand de musique. C'était leur quartier général. Ils y rencontraient d'autres amateurs, entre autres

M. Bagford, devenu, de cordonnier, antiquaire célèbre; la discussion s'engageait alors sur les trouvailles de la journée. Un jour, midi venait de sonner à l'horloge de Saint-Paul, et ces graves personnages étaient réunis dans une chaleureuse discussion, lorsque Thomas Britton, qui venait de finir sa tournée du matin, entre dans son accoutrement de charbonnier, dépose avec précaution son sac sur l'appui de la fenêtre du libraire, et demande à Christophe Bateman des renseignements sur un livre rare, un recueil d'anciennes mélodies. Qu'on juge de la surprise des nobles lords! On entoure Britton, on l'interroge; le goût, l'intelligence, les connaissances variées du pauvre Tom font oublier son costume plus que simple; on est touché de l'honnêteté de son caractère, de sa candeur, de sa modestie vraie. Il devient pour un moment l'égal des pairs d'Angleterre; il séduit, il étonne, il captive son auditoire; et bientôt toute la compagnie, dans l'entraînement d'une sympathie réciproque, décide qu'elle ira dîner et passer le reste du jour à la taverne.

La taverne où se réunissaient habituellement ces nobles seigneurs était la taverne de l'*Enseigne en deuil*, établissement célèbre dont la renommée était due à son fondateur, John Taylor, à la fois chansonnier, homme de lettres, tavernier, écrivain politique et batelier. On l'avait surnommé le *poëte d'eau*, parce que c'est en faisant traverser la Tamise à ses hôtes qu'il composait ses chansons. Zélé royaliste, il avait quitté Londres au commencement des troubles de 1641, s'était retiré à Oxford, et y avait ouvert un caba-

ret. Puis il était revenu à Londres pour y ouvrir encore un cabaret. Il avait fait choix de cette profession de tavernier, qui lui permettait de réunir chez lui ses amis politiques. Lorsqu'il vit triompher la révolution, qu'il avait toujours combattue dans ses écrits et dans ses chansons; lorsque Charles Ier monta sur l'échafaud, John Taylor voulut que sa taverne témoignât du deuil profond qui remplissait son cœur, et il fit peindre en noir son enseigne.

C'est donc à l'*Enseigne en deuil* [1] que les nobles lords conduisirent Thomas Britton. Depuis cette rencontre, il fut admis régulièrement aux réunions hebdomadaires tenues chez le libraire Bateman. Il y trouva toujours ses honorables amis. Ces relations durèrent pendant toute la vie de Britton; elles n'altérèrent pas son indépendance : il resta toujours le même, aussi simplement à son aise, dans les rues de Londres, sous le sac de charbon, que le chancelier d'Angleterre sur le sac de laine à la chambre des lords.

Lorsque Thomas Britton, après ses courses fatigantes dans la ville, rapportait chez lui ce sac vide, ce sac, son cher gagne-pain, le porteur de charbon redevenait musicien. Il prenait alors sa basse de viole, sa *viola di gamba*, et s'enfermait soigneusement dans son domicile. Mais il faut décrire ce domicile.

1. *Mourning-Bush.* L'enseigne d'une taverne anglaise consistait ordinairement en un entrelacs de feuilles de vigne, de grappes de raisin, découpées à jour et dorées, au milieu duquel figurait un petit Bacchus à cheval sur un tonneau. C'est une enseigne de ce genre que John Taylor avait fait peindre en noir.

C'était une vaste écurie qu'il avait louée à son arrivée à Londres, et dans laquelle il s'était d'abord arrangé le mieux qu'il avait pu, lui et ses sacs de charbon. Peu à peu les bénéfices de son commerce lui avaient permis d'en faire une habitation supportable, un magasin, une bibliothèque.

C'est là qu'il se retirait, et tandis que caché à tous les yeux, il étudiait quelque composition de Jenkins, de Simpson, de Purcell, le plus renommé des maîtres du temps, ou peut-être une sonate de Corelli, dont la réputation naissante commençait à peine à pénétrer en Angleterre, Thomas Britton avait vivement excité la curiosité d'un de ses voisins; mais l'habitation singulière de ce voisin avait aussi attiré l'attention de Britton.

Car si la demeure de Britton, située au rez-de-chaussée, ne se faisait remarquer le soir que par l'obscurité où elle restait plongée, et ne trahissait la présence du propriétaire que par les sons discrets et mystérieux de la basse de viole, la demeure de l'inconnu, située à l'étage le plus élevé de la maion voisine, resplendissait souvent de lueurs singulières. On voyait, à travers les vitres, briller des feux sombres dont l'éclat colorait d'une teinte rougeâtre des cornues, des alambics, qu'une main hardie soulevait et transportait au milieu de ces nuages et de ces flammes.

Cette demeure aérienne était celle d'un alchimiste, d'un frère de la rose-croix, très-versé dans l'art de la magie et de la cabale, et qui poursuivait le grand œuvre. Un soir l'alchimiste, une lampe à la main,

descendit de son laboratoire, et guidé par la musique de Britton, vint frapper à sa porte, que celui-ci ne craignit pas d'ouvrir.

L'alchimiste, vu de près, n'était plus qu'un pauvre diable ruiné par ses fourneaux, auxquels le charbon de Britton allait donner une activité nouvelle : car tel était le but secret de la visite de l'alchimiste aux abois.

Ce savant malheureux, cet illuminé, était un Français, un Parisien, le docteur Théophile de Garencières, médecin de la faculté de Caen. Après toutes sortes de vicissitudes et de mauvaises fortunes subies dans son pays, il était venu en Angleterre, avait embrassé la religion réformée, et avait été reçu agrégé à l'université d'Oxford. Nommé plus tard médecin de l'ambassade française à Londres, il n'avait pu conserver cette place, et avait trouvé la misère en cherchant la pierre philosophale. Une amitié sincère, fondée probablement sur la bizarrerie de leur condition, s'établit bientôt entre ces deux hommes d'un caractère si différent. L'un, né de bonne famille, véritablement instruit, mais courant après des chimères, était tombé de l'aisance et d'une position honorable dans une détresse profonde; l'autre, au contraire, né dans la pauvreté, avait trouvé l'aisance dans la simplicité d'une vie laborieuse, et était parvenu à concilier le goût des lettres et la passion de la musique avec l'exercice d'une profession pénible. Britton cependant se laissa séduire aux discours de Garencières. Il étudia avec lui la chimie et l'art du chercheur d'or, et bientôt, avec l'intelligence qu'il portait en toute chose, il construisit pour Garencières

un laboratoire portatif, qui excita l'admiration des chimistes de Londres, et qu'on vint visiter avec empressement de toutes parts.

Cet incident, qui détournait Britton de ses études habituelles, et qui aurait pu le ruiner, puisqu'il l'attaquait au vif dans son commerce, fut pour lui un bonheur. Un gentilhomme du pays de Galles, qui avait vu le fameux laboratoire, obtint de Tom qu'il lui en construisît un semblable. Il l'emmena dans son pays et le récompensa généreusement. Tom revint à Londres muni d'une somme ass z importante. Heureusement pour Britton, Garencières mourut bientôt après, emportant avec lui ses rêves dorés, et peut-être ceux de Britton, que la mort de son ami rendit à ses premiers travaux.

Nous voici arrivés à l'époque la plus remarquable de la vie de Thomas Britton. L'argent qu'il avait rapporté du pays de Galles le mit à même d'agrandir encore son habitation et de réaliser un projet conçu et médité depuis longtemps. Il voulait réunir chez lui les premiers artistes de Londres, les amateurs les plus distingués, mettre à leur disposition la bibliothèque musicale qu'il avait fondée, qu'il augmentait encore tous les jours, et donner à ses frais d'excellents concerts, auxquels il convierait la plus belle société de la ville, c'est-à-dire les *ladies* et les *gentlemen* qu'il jugerait dignes de l'honneur de son invitation.

Rien de semblable à ce que voulait faire Britton n'avait encore existé à Londres. Quelques artistes, quelques professeurs, donnaient à la vérité des con-

certs; mais ces concerts n'avaient aucune importance sous le rapport de l'art. Le plus souvent, d'ailleurs, ils avaient lieu dans une taverne. On les annonçait dans la gazette de Londres, avec la plus grande séduction possible; mais l'art de l'annonce, si bien étudié depuis, et si parfait aujourd'hui, était encore dans l'enfance, comme on en peut juger par l'exemple suivant :

« Aujourd'hui, 4 février 1674, à la taverne de *la Toison*, près St-James, à deux heures de l'après-midi, et tous les jours de la semaine, excepté le dimanche, rare concert pour quatre trompettes marines, instrument inconnu jusqu'à ce jour en Angleterre. Prix des places : un schelling les meilleures, six sous les autres. »

« La trompette marine, dit M. Jourdain, est un instrument qui me plaît et qui est harmonieux. » M. Jourdain, qui ne voulait qu'une trompette marine, eût été bien heureux d'assister à ce concert qui en promettait quatre. Peut-être n'est-il pas inopportun de dire ici ce qu'est, ou plutôt ce qu'était cet instrument harmonieux. La trompette marine n'est pas une trompette : c'est une sorte de guitare montée d'une seule corde très-grosse, disposée sur un manche très-long et qu'on joue avec un archet. Je n'ai pu découvrir l'origine du nom que porte cet instrument, ni ce qui a pu lui mériter l'honneur d'être attaché à la marine.

Ce que Britton voulait établir et ce qu'il établit en effet, c'était un club musical, une société tenant des séances régulières, s'occupant de musique, non dans un but de lucre, puisque le public était invité, mais pour le plaisir des exécutants eux-mêmes, pour satis-

faire leur goût et leur amour de l'art. On voit d'un coup d'œil ce qu'il y avait d'élevé dans l'entreprise de Britton. ce qu'elle avait d'utile et de fécond pour l'avenir de la musique en Angleterre, et quelle distance séparait ces assemblées des concerts publics et des charivaris de taverne. L'idée de cette création, dont le but était si désintéressé et dont les résultats furent si heureux, appartient donc entièrement au charbonnier Thomas Britton, et devrait être pour sa mémoire le sujet d'un honneur véritable et d'une légitime reconnaissance; mais le pauvre charbonnier est oublié jusque dans sa patrie! On ne peut s'empêcher d'éprouver un étonnement profond, en songeant qu'une pensée qui a quelque chose d'éminemment aristocratique est sortie du cerveau, ou plutôt du cœur d'un homme livré depuis son enfance à d'humbles travaux, à un labeur si peu en harmonie avec l'élégance de cette pensée. Mais c'est là le problème de la vie entière de Britton.

Voici comment était disposée la maison où se donnaient ces concerts, qui attirèrent bientôt la fleur de l'aristocratie. Au rez-de-chaussée était le magasin de charbon. Au-dessus du magasin se trouvait la salle de concert, longue et étroite, et si basse de plafond, qu'un homme d'une taille élevée avait peine à s'y tenir debout. L'escalier, ou plutôt l'échelle qui conduisait à ce sanctuaire, était appliquée au mur extérieur de la maison, et l'ascension n'était pas sans danger.

Cette description n'a rien d'attrayant, et l'on conviendra que cette maison offrait un assemblage bi-

zarre. Elle reflétait au reste la parfaite image du propriétaire, et représentait bien aux yeux ce mélange incroyable de simplicité presque grossière et d'intelligence fine et délicate, cette aspiration aux nobles jouissances de l'art, confondue avec les préoccupations d'un commerce vulgaire. Il est certain que Britton, avec les goûts que nous lui connaissons et la vie qu'il s'était faite, ne pouvait avoir d'autre habitation.

Cette maison de si triste apparence reçut donc une société nombreuse. Dans cette salle obscure, qui, malgré tous ses défauts, paraît avoir été favorable à la musique, une foule brillante et dorée venait se presser, et cachait la pauvreté des lambris sous l'éclat des toilettes. Les femmes du rang le plus élevé, les beautés les plus élégantes, les plus célèbres de l'époque, ne craignaient pas de gravir l'escalier escarpé de la salle des concerts, et oubliaient, en écoutant, les difficultés qu'il avait fallu braver pour trouver place parmi les élus.

C'est au commencement de 1678 que Britton inaugura ses concerts. Il n'est peut-être pas inutile de jeter un coup d'œil rapide sur l'état général de la musique à cette époque.

Il semble que le dix-septième siècle presque tout entier ait été pour l'art musical un temps de repos et une époque d'attente. Un grand mouvement s'était opéré pendant le siècle précédent, un grand mouvement devait s'accomplir plus tard. C'était une de ces époques intermédiaires pendant lesquelles ceux qui sont appelés à féconder le champ fertile de

l'art étudient le passé et préparent l'avenir. C'est le silence d'où sortira bientôt le son retentissant; c'est l'ombre d'où va jaillir la lumière; c'est le recueillement d'où naîtront les grandes pensées, les nobles enfantements. L'art de la musique moderne, le dernier né des beaux-arts, était jeune encore; car, au temps de la renaissance, la peinture, l'architecture, la sculpture avaient précédé le réveil de la musique. Toute cette grande famille des premiers peintres italiens, née avec le milieu du quinzième siècle, disparaissait emportée par le siècle suivant, quand Palestrina, ce révélateur lumineux de la vraie musique religieuse, naissait comme pour consoler le monde de la mort de Raphaël. A l'époque dont nous retraçons quelques traits, il n'y avait pas plus de cent ans que Palestrina avait produit ses belles prières, austères et suaves à la fois; mais déjà de nouveaux changements commençaient à se manifester. Les tentatives hardies de Monteverde, qui, lui aussi, avait ouvert une voie nouvelle aux inspirations des maîtres qui viendraient après lui, commençaient à porter leurs fruits. La musique théâtrale, née à la fin de l'autre siècle, faisait partout des conquêtes. Déjà un événement remarquable s'était accompli : le premier, parmi tous les rois, Louis XIV avait pris sous sa protection ce spectacle nommé opéra, à la splendeur duquel devaient concourir tous les beaux-arts, mais seulement pour faire cortége à la musique, qu'on entourait ainsi à son berceau de luxe et d'éclat, comme un enfant d'un sang royal. Autour de Lully, dominateur jaloux, on voyait en France un groupe

assez nombreux de bons musiciens, que son humeur ombrageuse savait tenir à distance : Henri Dumont, maître de chapelle de Louis XIV, excellent compositeur, bon organiste, qui, par un scrupule religieux, et pour obéir aux décisions du concile de Trente, refusa pendant longtemps, malgré le désir du roi, d'ajouter à ses motets des accompagnements d'orchestre, et dont les productions religieuses, d'un style simple, d'une expression vraie, sont encore appréciées et entendues avec plaisir; Michel de Lalande, auteur de motets estimés, qui, refusé par Lully comme violoniste, de dépit brise son instrument, retourne à l'étude de la composition, et devient aussi lui-même plus tard un des maîtres de chapelle du roi ; Jean-Baptiste Moreau, arrivant presque enfant et sans appui à Versailles, et désespéré de ne pouvoir se faire entendre à la cour, parvenant à se cacher dans le cabinet de toilette de la dauphine Victoire de Bavière, qui rit de sa naïveté, se laisse charmer par un air de sa composition et le présente au roi. Il dut à cette audace d'entrer à la chapelle royale, et d'être ensuite choisi par Racine et madame de Maintenon pour mettre en musique les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie;* Michel Lambert, le chanteur élégant illustré par Boileau, l'habile joueur de luth, le maître à chanter du beau monde et l'auteur de charmantes petites cantates, de chansons tendres, d'une mélodie facile, qu'on appelait des *brunettes*, et dont Benserade et Quinault lui fournissaient les paroles. Lully devint son gendre. C'étaient encore Guillaume Minoret, Marc-Antoine Charpentier, Estienne Loulié,

qui avait pressenti le *métronome* [1], Marchand, Couperin, et d'autres qu'il serait trop long de nommer.

L'Allemagne n'était encore habile que dans la musique instrumentale, et célèbre que par ses excellents organistes. La forte dynastie des Bach florissait déjà; mais le maître, le grand Sébastien, ne devait naître qu'à la fin du siècle.

En Italie, Alexandre Scarlatti, le premier d'une race nouvelle, se préparait à inaugurer sa brillante et féconde carrière, et bientôt on allait représenter à Rome, dans le palais de la reine Christine, le premier des cent quinze opéras qu'il devait composer. La renommée des maîtres qui l'avaient précédé depuis le commencement du siècle, Cavalli, Cesti, Rovetta, et d'autres encore, allait s'éteindre devant l'éclat de cet astre, déjà puissant à son aurore.

La musique en Angleterre, grave et doctorale à l'église, naïve et quelquefois piquante dans ces petits

1. Loulié était auteur d'une méthode publiée à Paris, en 1696, chez Christophe Ballard, et dont voici le titre textuel : *Élémens ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre, très-clair, très-facile et très-court, et divisez en trois parties : la première pour les enfans; la seconde pour les personnes plus avancez en âge; la troisième pour les personnes qui sont capables de raisonner sur les principes de la musique. Avec l'estampe, la description et l'usage du chronomètre ou instrument de nouvelle invention, par le moyen du quel les compositeurs de musique pourront désormais marquer le véritable mouvement de leurs compositions, et leurs ouvrages marquez par rapport à cet instrument se pourront exécuter en leur absence comme s'ils en battaient eux-mesmes la mesure.* — Le chronomètre de Loulié était composé d'un tableau gradué depuis 1 jusqu'à 70 degrés de vitesse, avec un pendule mobile composé d'une boule de plomb suspendue à un cordonnet, etc. (Voyez Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, pour les autres travaux de Loulié.)

airs qu'on nommait *glees*, arrêtée dans ses développements par les révolutions, comptait cependant des maîtres savants. Le plus habile, le plus profond, était Henri Purcell, musicien fécond et original, plein de séve et de vigueur, mort à trente-sept ans, laissant après lui de nombreuses compositions, remarquables par l'élévation et la majesté du style.

Nous venons de tracer un aperçu sommaire de l'état de la musique en Europe. Louis XIV venait de créer l'opéra en France; la reine Christine livrait son palais aux débuts de Scarlatti; en Angleterre, un pauvre charbonnier ouvrait à la musique une sorte de salle d'asile. Missionnaire humble et dévoué, il répand autour de lui l'amour sincère et profond dont il est animé. Utile par l'exemple qu'il donne, par l'œuvre qu'il a fondée, il rendra la voie facile à ceux qui le suivront, longtemps encore après que son nom aura été oublié. Les arts ont aussi leurs pionniers, et le chef renommé qui marche au grand soleil, portant fièrement sa bannière éclatante, ne sait pas le nom du soldat obscur qui lui a frayé le chemin.

Essayons de recomposer par la pensée une séance du club de Britton. N'oublions pas que ces concerts se soutinrent pendant trente-six ans, depuis 1678 jusqu'en 1714, époque de la mort de Thomas Britton, et que, pendant ce long espace de temps, le personnel des exécutants aussi bien que celui des auditeurs dut se renouveler plusieurs fois avec des chances diverses. Prenons donc une époque brillante, et supposons qu'au mois de décembre 1710, au moment de l'arrivée

de Hændel à Londres, nous entrons dans le salon de musique de l'assemblée.

Mais ce n'est plus dans la maison noire de Britton que se tiennent les séances; c'est dans une habitation confortable du voisinage : là, plus d'échelle à gravir; nous pénétrons dans la salle par un degré commode et convenable. Britton a quitté sa maison pour échapper à un commencement de persécution, à des propos de tous genres. La singularité de sa vie et de son caractère avait éveillé l'attention des malveillants et des jaloux. On commençait à dire que ses assemblées pouvaient bien cacher des menées séditieuses; d'autres, se rappelant sa liaison avec Garencières, prétendaient qu'on ne s'y occupait que de magie; d'autres encore le donnaient pour un athée, pour un presbytérien, ou pour un jésuite : « Mais tout cela n'était que des conjectures mal fondées, dit un biographe anglais; il était honnête, simple et droit, et parfaitement inoffensif. »

Quoi qu'il en soit, il paraît que Britton crut devoir quitter sa maison, et constituer un véritable club. Les souscripteurs furent dès lors naturellement soumis à une cotisation : elle était de dix schellings par an. L'établissement se trouvait enrichi d'une buvette dans laquelle chaque abonné avait le droit de prendre du café, moyennant un sou par tasse. Mais il faut se rappeler que le café était introduit depuis quelques années seulement en Europe, ne voir dans cette innovation qu'un tribut payé à la mode, et n'en rien conclure de fâcheux pour la dignité du club.

Entrons donc dans cette nouvelle salle. Nous y trouverons des artistes bien placés dans le monde, de nobles seigneurs de la cour de la reine Anne, et de belles dames dans d'élégants atours. Voici lord Bolingbrooke, puis le comte de Burlington et le duc de Chandos, deux Mécènes pour les musiciens. Le clavecin, accordé avec le plus grand soin par Britton lui-même, est déjà chargé du pupitre. Des volumes sortis de la bibliothèque de Britton, dont le catalogue est entre nos mains, sont préparés, ouverts d'avance au bon endroit. Nous voyons sur ce catalogue les plus illustres noms contemporains. On va exécuter des fragments du *Roi Arthur*, célèbre opéra de Purcell, mort depuis quinze ans; la musique composée par Matthieu Lock pour le *Macbeth* de Shakspeare, des sonates de Bassani et de Corelli, et d'autres morceaux encore. Le grave et savant docteur Pepusch, qui, marchant sur les traces de Britton, vient de fonder la société de l'ancienne musique, entre et se met au clavecin. Voici un des meilleurs violonistes du théâtre de Drury-Lane, M. John Banister, élève de son père, qui perdit la place de directeur de la chapelle royale pour avoir osé dire devant le roi Charles II que les Français jouaient mieux du violon que les Anglais. Voici M. Henri Needler, contrôleur général des douanes, élève pour la composition de feu Purcell, et, pour le violon, de Banister le père. Cet autre est le poëte Jean Hugues, l'ami de Pope et d'Addison, auteur d'une ode en l'honneur de la musique et excellent musicien. Tout en jouant sa partie, il pense à sa tragédie du *Siége de Damas*, qu'il vient de com-

mencer, mais qu'il ne verra pas, car il mourra le jour même de la première représentation. Peut-être Pope et Addison sont-ils dans l'auditoire. Voici M. Woolaston le peintre, qui vient de terminer le portrait de M. Britton. Britton, un matin, pendant sa tournée habituelle de charbonnier, se rappela qu'il avait à parler à M. Woolaston ; mais, n'osant par discrétion se présenter chez lui dans son ajustement sans y être convié, il eut l'idée de passer devant la demeure du peintre en criant son charbon. M. Woolaston reconnut la voix de son ami, ouvrit sa fenêtre, l'invita à monter, et profita de cette occasion pour commencer son portrait, en jaquette bleue, une mesure de charbon à la main. Le poëte Jean Hugues a composé une inscription pour ce portrait, que vous avez pu voir au musée britannique. Voici les organistes Philippe Hart, Obadiah Shuttleworth, Abel Whichello. Ce jeune homme qui entre maintenant, et sur lequel tous les yeux se portent avec tant d'intérêt et de curiosité, c'est un étranger, c'est M. Hændel, le maître de chapelle de l'électeur George de Hanovre ; c'est pour la première fois qu'on va l'entendre à Londres, où il arrive précédé d'une immense réputation. Les dames se lèvent pour le regarder. Le voilà qui se met au clavecin, au grand chagrin du docteur Pepusch. Cet enfant qui monte sur un escabeau, et qui paraît tellement ébloui de la splendeur de cet auditoire imposant, qu'il tomberait si on ne venait à son aide, c'est un petit prodige dont s'entretiennent déjà tous les amateurs de Londres, c'est le jeune Matthieu Dubourg, l'élève de Geminiani ; il va tout à

l'heure, et pour son début en public, jouer sur le violon une sonate de Corelli, et Hændel lui-même l'accompagnera. Vous voyez qu'avec de tels éléments la séance ne peut manquer d'être variée et intéressante.

Comme si l'existence de Britton eût été liée à celle de ses concerts, c'est dans cette salle qu'il avait fondée, et au milieu d'un concert, qu'il reçut le coup qui devait le frapper mortellement, et sa mort fut aussi singulière que l'avait été sa vie.

Parmi les habitués du club Britton se trouvait un nommé Robe, qui faisait fréquemment sa partie dans les concerts. Comme il était un des juges de paix pour le comté de Middlesex, on le nommait *Robe de justice*. Robe avait fait la connaissance d'un forgeron, nommé Honeyman. Ce forgeron était ventriloque. Robe eut la malheureuse idée d'amener son ventriloque à un concert, pour effrayer Britton, dont il connaissait la simplicité. Il n'y réussit que trop bien. Au milieu d'un morceau qui captivait l'attention de l'assemblée, une voix se fit entendre, qui semblait sortir des entrailles de la terre : « *Tombe à genoux, Thomas Britton : ton heure est venue; fais ta prière, tu vas mourir !* » Le pauvre Britton, saisi d'effroi, tombe à genoux, et, dans une suprême angoisse, il recommande son âme à Dieu. On dit qu'il avait cru reconnaître la voix de Garencières, son ancien ami. On s'empressa de le détromper; il fut à l'instant même l'objet des soins les plus assidus ; mais tout fut inutile, le coup était porté. Thomas Britton mourut deux jours après, au mois de septembre 1714, à l'âge de soixante ans.

« Au résumé, dit un écrivain anglais, ce fut un homme extraordinaire et très-estimé, fort admiré par les *gentleman*, même ceux de la plus haute qualité, aussi bien que par les hommes d'un rang inférieur. Tous étaient pleins de respect pour sa probité, son intelligence, son exactitude et son humilité. Je dis humilité, parce que, tout renommé qu'il fût par ses connaissances, et pouvant, par conséquent, vivre très-honorablement sans son commerce, il le continua cependant jusqu'à sa mort, ne le regardant pas comme au-dessous de lui. Il était tellement connu, ajoute l'historien, que lorsqu'il passait dans les rues de Londres, vêtu de sa blouse bleue, et son sac sur la tête, on disait autour de lui : *Voilà le fameux charbonnier, l'ami du savoir, l'habile musicien et le camarade des gentlemen.* Il fut enterré dans le cimetière de l'église de Clerkenwel, quartier qu'il avait toujours habité, sans monument ni inscription, mais accompagné à sa dernière demeure par un grand concours de public de toutes les conditions. »

Telle fut la fin de Thomas Britton. Ce composé bizarre a vécu dans un temps et dans un pays qui lui ont permis de se développer en toute liberté. Il me semble qu'un charbonnier donneur de concerts, patron des artistes, collectionneur de curiosités, recevant, avec sa jaquette bleue, de belles dames dans un salon situé au-dessus d'un magasin à charbon, et auquel il fallait arriver par une échelle, n'aurait pu exister ailleurs qu'en Angleterre.

Britton avait été marié ; sa femme ne paraît avoir rempli dans son existence que le rôle d'une bonne mé-

nagère. Il lui laissa ses livres, sa bibliothèque musicale, composée d'ouvrages gravés ou copiés de sa main, et une collection considérable d'instruments de musique. Les catalogues de ces diverses collections ont été imprimés et sont peut-être encore aujourd'hui entre les mains des curieux. Tout cela fut vendu au profit de sa veuve, et dut produire une somme assez importante, puisque la vente dura trois jours.

L'exemple donné par Thomas Britton ne fut pas stérile. Déjà de son vivant la société de l'ancienne musique avait été fondée. L'Angleterre fut bientôt couverte de nombreuses associations de ce genre, aujourd'hui en pleine voie de prospérité. A sa mort la musique avait fait de grands progrès, et les brillantes promesses du passé commençaient à s'accomplir. Porpora, Leo, Durante, ces maîtres vénérés de la belle école napolitaine, allaient charmer l'Europe par la pureté, l'élégance de leur style. Le génie de Sébastien Bach semblait prédire les futures destinées de l'Allemagne, où déjà la musique dramatique de Keiser signalait une ère nouvelle. En Angleterre, Hændel allait imprimer à la musique le sceau de sa puissante manière, tandis qu'en France Rameau se préparait, par de patientes études, à de belles découvertes théoriques et aux succès tardifs que son talent nerveux et original réservait à sa maturité. Pendant ce temps aussi, et à quelques années de distance, deux enfants étaient nés, l'un dans la patrie de Raphaël, l'autre dans une petite ville d'Allemagne. Le premier de ces enfants se nommait Pergolèse, le second était Gluck.

GREGORIO ALLEGRI

ET LES MISERERE DE LA CHAPELLE SIXTINE

Gregorio Allegri, compositeur de musique, auteur du fameux *Miserere* qu'on chante tous les ans à Rome dans la chapelle Sixtine, pendant la semaine sainte, est né à Rome vers 1580, et il y étudia la musique dans l'école de Jean-Marie Nanini.

Nanini était élève du maître français Claude Goudimel, et l'école de composition ou de *contre-point* ouverte par Nanini était, dit l'abbé Baïni [1], « la première école de ce genre instituée à Rome par un Italien. »

Car pendant le quinzième siècle, et jusque vers le milieu du seizième, l'enseignement de la composition n'était pas entre les mains des maîtres italiens. La mu-

1. Dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina. (*Memorie storiche*, etc.)

sique traversait d'épaisses ténèbres, et on eût dit que le génie italien attendait pour se lever que ces ténèbres fussent dissipées.

Tout, dans l'étude scolastique de la composition, était alors opposé au goût et à l'esprit italiens. Ce n'étaient qu'artifices, recherches, conventions bizarres. Non-seulement les combinaisons, qui étaient alors la base de toute composition faite selon les règles, empêchaient le sentiment musical de se développer, elles l'empêchaient de naître; elles auraient étouffé l'inspiration si elle avait tenté de se produire. Les compositeurs de ce temps avaient réussi à convertir la musique en problèmes à résoudre, en énigmes à deviner. On se tromperait beaucoup si l'on croyait que la musique a procédé du simple au composé. C'est le contraire qui est vrai. On ne saurait s'imaginer combien la musique a eu d'efforts à faire pour parvenir à être elle-même, à être conforme à sa vraie destination; combien la gamme, par exemple, élément de la musique moderne, et qui nous paraît si simple aujourd'hui, a eu de peine à être admise dans les théories. Elle vivait cependant de sa propre vie; mais on lui contestait le droit d'exister. Luttant à la fois contre le tétracorde des Grecs, qui avait laissé des racines profondes, et contre l'hexacorde de Gui d'Arezzo, il lui a fallu des siècles pour triompher des obstacles qu'elle rencontrait de toutes parts, et il n'y a pas longtemps encore qu'on lui refusait la faculté d'avoir sept noms à donner aux sept sons dont elle se compose. Mais ce n'est pas ici le lieu de raconter les vicissitudes de la gamme et de faire remarquer combien de fois des

théories mal entendues ont retardé le progrès de l'art.

Il faut cependant être juste envers ces théoriciens ardents dont le zèle égarait l'art en prétendant le guider, et avoir une grande indulgence pour leurs erreurs, à cause de l'importance du but qu'ils voulaient atteindre. Ils cherchaient le secret de l'harmonie, dont un vague instinct leur signalait l'existence et vers laquelle les entraînait une aspiration irrésistible et persévérante. Mais, comme des navigateurs embarqués sans boussole sur une mer inconnue, ils erraient au hasard et faisaient souvent fausse route.

L'harmonie, tout le monde le sait, enseigne à faire résonner simultanément des sons différents, en se conformant à des lois très-claires, aujourd'hui bien connues, et universellement adoptées parce qu'elles sont vraies; mais alors l'harmonie n'était pas une science, c'était un mystère; et si on l'étudiait avec tant d'ardeur, si elle comptait tant d'adeptes, c'est précisément parce que, ne reposant sur aucun principe, elle laissait la place libre à tous les systèmes, à toutes les préférences; chacun donnait sa règle et dictait ses lois; chaque maître avait sa doctrine et chaque doctrine ses croyants; car, si on ne savait pas l'harmonie, on y croyait. De même que l'alchimiste mêlait dans son creuset les substances diverses qui devaient produire le métal précieux, de même, le prieur dans son couvent, le chantre à l'église, le savant dans son cabinet, cherchaient dans les voix, sur l'orgue, sur le papier, à l'aide de chiffres, de calculs tirés du nombre des planètes, et toujours au gré d'une oreille capricieuse ou prévenue,

l'affinité qui, suivant son système, devait exister entre certains sons, et devait ainsi produire la meilleure *diaphonie*, le *discant* le plus agréable, c'est-à-dire les accords les plus doux. Mais l'alchimiste ne récoltait pas d'or, et le musicien ne produisait le plus souvent que des suites d'accords bizarres, résultat d'alliances mal assorties. On applaudissait néanmoins, — tant la foi pour les maîtres était ardente, tant le désir était vif d'entendre des accords bons ou mauvais, tant était grand le plaisir que causait cette nouveauté suprême, — des voix chantant en même temps des sons différents, qu'ils fussent justes ou faux. Le plain-chant, avec ses unissons obligés, avec son allure simple et grave, ne suffisait plus à la piété des fidèles, et la foule remplissait le temple, quand au jour d'une grande fête le chœur des chantres se partageait en sonorités diverses, amies ou ennemies, qui saisissaient l'oreille par cela seulement qu'elles étaient diverses, et qui parfois ne la frappaient qu'en la déchirant.

On comprend que ces recherches, qui avaient pour moyen comme pour but la composition de chants à plusieurs voix, aient absorbé entièrement les travaux des maîtres, et les aient presque inévitablement détournés de la composition des chants simples, qui n'exigeaient qu'une voix seule ; ils abandonnaient donc presque toujours l'invention des mélodies aux poëtes, aux trouvères, aux ménestrels ; le but suprême des écoles, le dernier mot des études, consistant uniquement dans l'art de faire marcher ensemble le plus grand nombre possible de voix différentes. C'est ainsi que la mélodie, absente

des écoles, s'était depuis longtemps réfugiée dans la chanson.

Mais, par une fantaisie bizarre, dès qu'une mélodie était devenue célèbre et populaire, les compositeurs savants s'en éprenaient follement. Alors, la torturant, la soumettant à leur caprice, sans tenir compte des paroles auxquelles elle s'appliquait, non plus que du sentiment qu'elle exprimait, ils en faisaient le texte des combinaisons les plus singulières. C'est ainsi qu'une chanson fameuse, la chanson de l'*Homme armé*, devint le thème de toutes sortes de compositions religieuses; les maîtres les plus renommés durent s'exercer sur ce thème favori, et ce n'était pas seulement la musique de la chanson qu'on entendait dans la composition sacrée, il fallait qu'une voix la chantât avec les paroles, profanes ou libres, en langue vulgaire, tandis que les autres voix psalmodiaient, sur les paroles de l'office, les chants nouveaux que le compositeur avait imaginés, et qui servaient ainsi d'accompagnement à la chanson populaire. Cet usage dura trois siècles, et il ne fallut rien moins que l'autorité du concile de Trente pour l'abolir. Voilà à quel délire avait conduit la recherche de l'harmonie; et voilà où en était encore l'art de la musique religieuse vers le milieu du seizième siècle.

Les Italiens, tout en s'abstenant prudemment d'enseigner cette science si confuse, si bizarre et si difficile, l'étudiaient cependant, par curiosité probablement, mais sous des maîtres étrangers, et c'étaient des Allemands, des Français, et surtout des Flamands, qui tenaient

les écoles les plus célèbres et les plus suivies : on compte parmi ces maîtres des hommes habiles, ingénieux et remarquablement doués. Souvent, avec un sentiment musical que comprimaient cependant des habitudes anciennes et l'éducation qu'ils avaient reçue, ils luttaient avec courage contre la barbarie qui les entourait, et tâchaient de délivrer l'art des entraves que des mains maladroites lui avaient apportées. Il faut citer principalement, au quinzième siècle, Jean Okeghem, Jean Tinctoris, tous deux Belges, le Hollandais Jacques Hobrecht, et surtout Josquin Desprès, célèbre dans l'Europe entière, qui lui avait décerné tout d'une voix le surnom glorieux de *Princeps musicorum*, et dont l'Allemagne, l'Italie et la France se disputent encore la naissance.

Au seizième siècle, les héritiers de ces maîtres fameux, continuant l'œuvre de leurs devanciers, tracent d'une main plus sûre des formules harmoniques, tout en poursuivant l'affranchissement de la mélodie ; car l'œuvre que ces hommes avaient à remplir pour l'entier accomplissement de la destinée de la musique, dont ils étaient les apôtres, cette œuvre était double. S'il fallait mettre au grand jour les richesses si longtemps ignorées de l'harmonie, en étudier curieusement les mystères, il fallait en même temps secourir et fortifier la mélodie aux contours timides, la dégager de l'étreinte trop vigoureuse de l'harmonie, sa rivale en même temps que sa compagne, pour donner enfin un peu de place à l'invention, et laisser le champ libre au souffle de l'inspiration. Des travaux entrepris et poursuivis con-

fusément pendant des siècles, par tant d'ouvriers différents, sous des directions en apparence si contraires, arriveront cependant à la même fin et peuvent se résumer ainsi : emploi puissant de l'harmonie, affranchissement de la mélodie. Le temps du rhythme n'était pas encore venu.

Les maîtres les plus renommés du seizième siècle étaient Roland de Lassus (que les Italiens nommaient Orlando Lasso), Jacques Arckadelt, Adrien Willaert, tous trois Belges, et le Français Clément Jannequin, et cet autre Français, Claude Goudimel, dont nous avons déjà parlé, qui fut le maître de Nanini, et qui eut la gloire d'être aussi celui de Palestrina.

Claude Goudimel, arrivé à Rome vers 1540, fut le dernier étranger qui y ait tenu une école, et il faut remarquer que c'est précisément parce que cette école fut meilleure que toutes celles qui l'avaient précédée, qu'elle fut la dernière. Elle produisit des maîtres excellents. Goudimel compta parmi ses disciples ce Jean Marie Nanini qui fut le maître d'Allegri, et Palestrina. Dès que celui-ci eut fait entendre ses chants et montré ce que pouvait être, ce que devait être la musique, le génie italien reprit ses droits, la lumière était faite. Les leçons des étrangers devinrent inutiles, leur influence fut détruite. Ils se turent et fermèrent leurs écoles. A la bizarrerie des combinaisons, aux successions dures et heurtées, succédèrent la douceur des accords, la disposition sonore et véritablement harmonieuse des voix, l'expression vraie, simple et noble. La divine poésie, si longtemps bannie du temple et des écoles, venait

enfin inspirer les chants du musicien. Le vrai style de la musique religieuse était trouvé, et ce style tenait lieu d'école, parce qu'il était un modèle.

Il est remarquable aussi que pendant que cette révolution s'accomplissait à Rome le drame lyrique naissait à Florence. La mélodie de Palestrina, née à l'ombre de l'autel, est calme, pure et réservée, voilée en quelque sorte. A Florence et sur le théâtre, la mélodie prend une allure plus mondaine; elle sera bientôt plus vive et plus passionnée. Après plusieurs années d'études et d'essais, on inventait le récitatif; on mariait les instruments aux voix; on cherchait la tragédie antique, on trouvait l'opéra moderne; et en 1594, l'année même où Palestrina mourait, on représentait à Florence la *Dafné* de Jacques Peri. Ainsi, à la même époque, pendant le même temps, la musique se manifeste sous deux formes différentes. Palestrina meurt, sa mission est remplie, un art nouveau se lève à côté de son tombeau. On eût dit que les hommes de ce siècle n'avaient pas de temps à perdre. Rome, la capitale du monde chrétien, donne naissance à l'art religieux. Florence, la ville des palais et des poëtes, est le berceau du drame lyrique. La musique moderne existe, elle est passée aux mains libres des musiciens-poëtes. L'imagination féconde et vivifie la science. La musique brise ses chaînes et ouvre ses ailes.

Cet examen de l'époque où vivait Allegri n'est pas indifférent. Il ne faut pas, il nous semble, en écrivant l'histoire d'un artiste, quelque restreinte qu'elle puisse être, l'isoler de ses devanciers et de ses contemporains;

il faut montrer ce qu'il a reçu des uns et la part qu'il laissera aux travaux des autres.

Claude Goudimel, après avoir formé des élèves dont la renommée devait faire oublier la sienne, quitta Rome pour retourner en France, où l'attendait une mort tragique [1]. C'est alors que Jean-Marie Nanini, son élève, ouvrit à Rome, comme nous l'avons dit, une école de composition; et c'est dans cette école que le jeune Gregorio Allegri reçut les bonnes traditions qui avaient développé le génie de Palestrina, dont Nanini avait été le condisciple.

A cette époque, l'étude de la composition, quand elle était fructueuse, conduisait à l'église, comme aujourd'hui elle conduit au théâtre. Allegri ne quitta l'école que pour entrer dans les ordres sacrés. Il fut envoyé à Fermo, où il avait obtenu un bénéfice, et composa pour le service de la cathédrale des motets et des messes. Il écrivit aussi des morceaux profanes dans le style concerté, sérieux mais élégant, qu'on employait alors et qu'on nommait *madrigalesque*. Ces ouvrages, qui donnèrent bientôt au jeune compositeur une sorte de réputation, furent imprimés plus tard à Rome, et lui valurent l'honneur d'être appelé dans la capitale par le pape Urbain VIII, qui l'attacha à la chapelle pontificale vers la fin de l'année 1629.

Tout le monde sait avec quelle solennité les fêtes de la semaine sainte sont célébrées à Rome. Au nombre

1. Claude Goudimel, de retour en France, embrassa le calvinisme. Il était à Lyon le jour de la Saint-Barthélemy; il fut tué et jeté dans le Rhône.

des cérémonies qui font accourir à Rome un immense concours d'étrangers, il faut compter le service religieux qui a lieu dans la chapelle Sixtine. C'est là, en présence des peintures de Michel-Ange, en présence de ces chefs-d'œuvre, alors dans tout l'éclat, dans toute la puissance de leur nouveauté, que les chanteurs de la chapelle pontificale, cachés dans une tribune obscure, exécutent la musique des prières consacrées. Parmi ces prières, le psaume 50, *Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam*, tient une place importante. Depuis un siècle, les compositeurs les plus célèbres s'étaient exercés sur ce beau texte. Onze maîtres l'avaient successivement mis en musique. Allegri, qui faisait lui-même partie du collége des chapelains-chantres de la chapelle, et qui, comme Palestrina, se mêlait, en cette qualité, à l'exécution des morceaux qu'il composait pour cette chapelle, voulut aussi prendre part à cette sorte de concours, ouvert au talent et à la piété des compositeurs.

Il écrivit donc un *Miserere* nouveau, sans accompagnement, comme toute la musique d'église de cette époque, à deux chœurs, l'un de quatre voix, l'autre de cinq voix, qui récitaient alternativement et se réunissaient seulement pour le dernier verset. Cette composition, admirablement exécutée par les collègues d'Allegri et sous sa direction, produisit un effet si merveilleux, une impression si profonde, que les *Miserere* écrits par ses prédécesseurs se trouvèrent tout d'un coup effacés. Palestrina lui-même, qui avait composé un *Miserere*, était vaincu dans cette lutte. Dès ce moment, l'ouvrage

d'Allegri fut l'objet de l'admiration universelle, la réputation de l'heureux auteur se répandit avec éclat dans toute l'Europe, et il fut décidé que ce *Miserere* serait invariablement exécuté tous les ans, le mercredi et le vendredi saint. Le jeudi saint fut réservé à deux anciens *Miserere*, celui de Sante-Naldini et celui de Felice Anerio, et aux maîtres nouveaux qui auraient désormais le courage d'entrer dans la lice. Le succès d'Allegri rendait l'entreprise périlleuse et inspirait la prudence; aussi pendant plus de cinquante ans aucun concurrent ne se présenta. Ce ne fut qu'en 1680, vingt-huit ans après la mort d'Allegri, qu'Alexandre Scarlatti, cédant à des instances réitérées, consentit à un essai nouveau; mais l'œuvre ne répondit ni à la renommée du compositeur ni à son génie, et le *Miserere* d'Allegri conserva sa place dans l'opinion comme à la chapelle Sixtine.

On exécute encore aujourd'hui ce *Miserere*, demeuré célèbre après deux cents ans; et quoiqu'on n'éprouve plus au même degré l'impression que les contemporains avaient si profondément ressentie, la tradition de l'effet produit autrefois s'est tellement perpétuée, que ce morceau est resté comme environné d'une sorte de respect et de vénération religieuse. Il y a d'anciens monuments que le temps n'a pu détruire et qui lui ont résisté par la masse ou par la matière; d'autres sont tombés et ont disparu. La place qu'ils occupaient est vide; mais leur renommée la remplit, et ils sont devenus plus grands encore depuis leur chute; le monument élevé par Allegri a résisté au temps par sa célébrité même, et quoique

debout encore, comme il ne peut plus, par des raisons que nous dirons plus tard, produire aujourd'hui l'émotion si vive et presque fabuleuse dont le souvenir seul s'est conservé jusqu'à nous, on peut dire qu'il est aussi célèbre que s'il n'existait plus.

En examinant de près et avec attention cette composition, elle n'offre au premier aspect rien qui la distingue des ouvrages de cette époque, rien qui tranche avec le style des maîtres contemporains; c'est l'école tout entière de Palestrina. Les modulations, les tournures de phrases, l'emploi des dissonances, les formules finales, le dialogue des voix, tous ces éléments sont employés comme dans les chants de Palestrina. On y trouve la même douceur, la même expansion d'harmonie. Mais si, pénétrant plus intimement dans le sens de la pensée musicale, s'associant plus étroitement, plus profondément aux intentions de l'auteur, on ne se laisse pas dominer par les ressemblances en quelque sorte matérielles des dispositions vocales que comporte ce style, on trouve dans l'œuvre d'Allegri quelque chose de nouveau; c'est une expression plus fortement accentuée, je dirais presque plus dramatique, une sorte d'aspiration à l'*effet*, qui ne s'était pas encore révélée, et que Palestrina ne paraît pas avoir recherchée. On sent que le drame lyrique n'est pas loin, et l'on dirait que les efforts tentés à Florence pour la résurrection de la tragédie antique et pour la création d'une musique plus expressive avaient éveillé dans l'âme d'Allegri un sentiment plus profond. Il semble qu'une corde, muette jusqu'alors, résonne et vibre, mais faiblement

encore, sous une main timide et peu exercée. Palestrina ne cherchait pas à émouvoir; son attitude est simple et grave : détaché de toute préoccupation étrangère à l'acte de la prière, il est plus calme, plus uni, j'oserai dire plus chaste. Il faut remarquer aussi dans l'ouvrage d'Allegri une grande habileté dans la disposition des deux chœurs, dont l'un, comme nous l'avons dit, est écrit pour cinq voix, tandis que l'autre en a quatre seulement. Cette simple différence d'une partie dans l'équilibre des deux chœurs apporte une opposition très-sentie et très-heureuse dans l'effet des voix. Elle rompt la monotonie qui résulte du balancement uniforme de deux forces égales. Il y a aussi là comme une sorte d'artifice de lumière; on dirait que l'oreille voit et qu'elle perçoit la sensation des ombres et des clairs. Le chœur à cinq parties, plus serré, plus compacte, plus étroitement tissu, semble projeter une ombre plus épaisse : à travers la transparence du chœur à quatre voix on croit voir pénétrer un rayon de cette pâle clarté qui tombe des étoiles. La réunion des deux chœurs qui apparaissent ensemble un moment dans le dernier verset produit aussi un effet saisissant, parce qu'il est inattendu.

Il n'en faut pas douter, c'est dans cette recherche, dans cette sorte de coquetterie, dans ce coloris musical obtenu par des moyens si simples, que réside le secret de l'impression profonde éprouvée par les premiers auditeurs de ce célèbre *Miserere*. L'auteur avait rencontré juste, et on avait ressenti l'émotion religieuse, le mélange de terreur et d'espoir qu'il avait voulu faire

naître dans les âmes, par la puissance de la musique associée à la solennité de la cérémonie et à la sainteté du lieu. Si l'impression n'est plus la même aujourd'hui, il ne faut pas s'en étonner. Cela devait arriver ainsi. Plusieurs causes contribuent à ce résultat nécessaire : l'exécution, d'une part, a dégénéré ; le secret de beaucoup de traditions s'est perdu ; l'auteur n'est plus là pour présider à l'observation de mille nuances qu'on ne peut écrire, et dont l'omission atténue et quelquefois même détruit certains effets. Une autre cause vient s'ajouter à celle-là, et elle est tout à l'honneur de notre temps. L'espèce de sonorité douce et triste, particulière aux *soprani* qu'on préparait à cette époque, donnait à cette musique une couleur mystérieuse et empreinte de douleur, qu'on ne saurait reproduire à l'aide des voix d'enfants. Enfin la cause la plus puissante et la plus vraie vient du public et des transformations que l'art a subies. Il faudrait, avant d'entrer aujourd'hui dans la chapelle Sixtine, laisser à la porte tous nos souvenirs de musique moderne, oublier toutes les fortes émotions dont les maîtres de l'art ont rempli nos âmes, et entendre la musique d'Allegri avec les oreilles vierges des auditeurs d'il y a deux cents ans.

Cependant on demandait de toutes parts des copies du merveilleux *Miserere*. Les musiciens qui l'avaient entendu voulaient étudier de près les mystères et les artifices de la composition, et demander compte à la partition écrite de l'effet produit. Ceux qui ne pouvaient faire le voyage de Rome voulaient le lire ou

l'entendre chez eux. Les maîtrises des cathédrales les plus célèbres le demandaient pour le faire exécuter pendant la semaine sainte. Mais le Vatican refusa de donner l'œuvre d'Allegri. Comme un maître jaloux, il voulut réserver pour lui seul, pour la chapelle Sixtine, la gloire et l'effet de cet excellent morceau. Le manuscrit précieux fut déposé dans les archives de la chapelle, caché à tous les yeux, et il fut défendu, sous peine d'excommunication, d'en prendre ou d'en livrer copie. Et le Vatican avait raison, dans l'intérêt de l'œuvre comme dans celui de l'auteur. On prévoyait que tout ailleurs qu'à Rome l'exécution serait incomplète, parce qu'elle aurait lieu en l'absence du maître, parce que les traditions ne peuvent se communiquer de loin et par écrit, parce que les nuances dont nous avons parlé pouvaient échapper aux meilleures volontés et même aux meilleures intelligences musicales, parce qu'enfin la solennité du lieu, la pompe de la cérémonie pouvaient être pour quelque chose dans l'effet du morceau. Ces prévisions étaient justes et annonçaient une connaissance réelle des choses. Il est certain que toutes les fois qu'on a voulu faire sortir le *Miserere* d'Allegri du cadre majestueux de la chapelle Sixtine on a éprouvé une sorte de déception. L'effet était loin de répondre à l'attente générale, et ne paraissait pas justifier la renommée de l'ouvrage.

La sévère prescription fut religieusement maintenue, et la fameuse composition n'était pas encore sortie de la chapelle Sixtine, lorsque vers la fin du dix-septième siècle l'empereur Léopold Ier, qui cherchait dans la

musique une consolation aux agitations de son règne, voulut l'entendre sans faire le voyage de Rome, et en fit demander par son ambassadeur une copie, que le pape ne crut pas devoir refuser à l'empereur. Il donna ordre au maître de la chapelle pontificale de faire cette copie, qui fut remise à l'ambassadeur et envoyée à Léopold. Des chanteurs célèbres qui se trouvaient alors à Vienne se joignirent aux artistes ordinaires de la chapelle impériale; les répétitions furent suivies avec le plus grand soin, et le jour de l'exécution arrivé, l'empereur, avec toute sa cour, se rendit à la chapelle. L'assistance attendait dans un profond recueillement l'émotion suprême qui lui avait été promise. Mais l'émotion ne vint pas, il n'y eut ni troubles, ni terreurs, ni saisissements, ni grincements de dents, ni ravissements célestes; on eut seulement une musique qui parut médiocre, semblable à tous les *contre-points* ordinaires, une grande déception et beaucoup d'ennui. L'empereur crut qu'on l'avait trompé. Sa colère fut terrible. Il écrivit à Rome pour se plaindre et demander la destitution du maître de chapelle audacieux qui avait osé se jouer de lui et lui envoyer, au mépris des ordres du souverain pontife, un *Miserere* qui n'était pas celui d'Allegri. Le pape, qui ne pouvait croire non plus que la composition d'Allegri pût produire l'effet déplorable dont l'empereur avait été victime, destitua, sans vouloir l'entendre, l'infortuné maître de chapelle. Ce ne fut que longtemps après qu'il lui fut permis de se justifier; il ne lui fut pas difficile de prouver qu'il avait envoyé la vraie mu-

sique, la véritable et authentique composition de Gregorio Allegri. On voulut bien lui pardonner, et il se trouva très-heureux d'obtenir, comme seul dédommagement et unique satisfaction, la permission d'expliquer savamment les causes de ce mauvais succès au pape et à l'empereur, qui se tinrent pour satisfaits. Ainsi finit cette grave affaire.

Cette mésaventure ne servit qu'à faire remettre sous triple clef le manuscrit d'Allegri. Il rentra dans sa cellule et fut privé de nouveau, sous les peines les plus sévères portées contre ceux qui chercheraient à le rendre au jour, de cette liberté dont il avait fait un si mauvais usage.

Pour comprendre toute la colère de l'empereur Léopold lorsqu'il s'était cru trompé, il faut savoir, ou se rappeler qu'il était excellent musicien, et qu'il a composé de bonne musique. Ce n'était donc pas seulement le souverain qui s'était cru offensé dans sa puissance, l'artiste aussi s'était senti blessé dans sa dignité et dans son amour sincère pour un art qu'il chérissait avec passion, et qu'il associa à ses dernières pensées et à ses derniers regrets. Lorsqu'il sentit que sa fin était prochaine, il fit venir les musiciens de sa chapelle dans la chambre même où sa vie s'achevait. Il renvoya tous ses courtisans, et, resté seul avec la musique, avec l'art qui l'avait consolé au milieu des guerres et des inquiétudes de l'empire, il lui demanda la paix de ses derniers instants. Il voulut entendre encore une fois les chants qu'il avait aimés. Les musiciens, émus de cette scène solennelle, où se confondaient la mort et la vie,

étaient remplis d'un douloureux respect; les voix étaient voilées et n'avaient que des accents doux et tristes. La mort vint pendant ce concert suprême, et l'empereur n'était plus quand le dernier accord s'éteignit.

Ce ne fut que longtemps après, que le *Miserere* d'Allegri fut rendu à la lumière et pour ainsi dire mis en circulation. Sa captivité allait cesser pour jamais, et désormais on pourrait le regarder, le lire, le manier comme un morceau de musique vulgaire. Ce que le maître d'un vaste empire n'avait pu accomplir dans sa toute-puissance, un jeune homme, un enfant, sujet obscur de ce même empire, allait le faire tout seul, et tout le pouvoir des papes devait être impuissant contre la simplicité du moyen employé par un jeune musicien. Cet enfant, ce musicien, c'était Mozart.

Mozart ne demanda pas une permission qu'il n'eût pas obtenue : il ne séduisit aucun gardien et n'eut pas besoin de s'introduire secrètement dans la bibliothèque de la chapelle pontificale; il ne prit ni ne reçut copie de l'ouvrage d'Allegri; il l'entendit, et l'écrivit.

C'était en 1770. Mozart, né en 1756, avait donc quatorze ans lorsque sa mémoire le servit si heureusement. Il entendit une première fois le *Miserere* le mercredi saint; puis, rentrant chez lui à la hâte, il s'empressa de confier au papier le secret qu'il venait de surprendre. Le vendredi suivant, cachant dans son chapeau les notes qu'il avait écrites, assis dans un coin de la chapelle, il rectifia les erreurs qu'il avait pu commettre, ajouta les détails qui avaient pu lui échapper, et corri-

gea ainsi la copie, ou, pour mieux dire l'épreuve que sa mémoire avait tirée du morceau sacré [1].

On ne peut s'empêcher d'être touché de cet hommage rendu par le jeune génie du compositeur allemand au vieux maître italien. Lorsque Mozart, âgé de trois ans, commençait à mettre les mains sur le clavecin de son père, il y avait plus de cent ans qu'Allegri était mort; et depuis un siècle et demi son ouvrage, protégé par des lois rigoureuses, n'avait franchi qu'une seule fois l'enceinte de la chapelle Sixtine, lorsque

1. On dit que peu de jours après, chez la princesse Barberini, en présence de quelques seigneurs étrangers, Mozart osa jouer sur le clavecin le *Miserere* qu'il avait dérobé. On ajoute que le bruit de sa hardiesse s'étant répandu, il fallut bien excuser un larcin que les règlements n'avaient pu prévoir, et pardonner à un enfant qui avait désobéi au pape dans le Vatican. Mais nous doutons de l'exactitude de cette anecdote. Mozart le père n'en parle pas dans sa correspondance. (Mozart, etc., *Correspondance* traduite en français par M. Goschler.) Le père Mozart, qui était bon chrétien, se montre même très-timoré à cet endroit. « Tu sais, écrit-il à sa femme, que le *Miserere* de la chapelle Sixtine est estimé si haut, qu'il est défendu aux musiciens de la chapelle, sous peine d'excommunication, d'en emporter une partie hors de la chapelle, de la copier ou de la donner à qui que ce soit. Ce qui n'empêche pas que nous l'avons déjà. Wolfgang l'a écrit de mémoire..... nous ne nous dessaisirons pas de ce secret, *ut non incurramus mediate vel immediate in censuram Ecclesiæ.* » — Mozart revint à Rome peu de temps après, au mois de juillet 1770, et reçut de Clément XIV la croix de l'Éperon d'or. « C'est la même que celle qu'a reçue Gluck, écrit le père ; il est dit dans le diplôme : *Te creamus auratæ militiæ equitem.* Il faut qu'il porte une belle croix en or qu'on lui a donnée, et tu peux t'imaginer combien je ris toutes les fois que je l'entends nommer *signor cavaliere.* Nous aurons demain à ce sujet une audience du pape. » Wolfgang ajoute quelques lignes adressées à sa sœur, et termine par ces mots, qu'il écrit en français : *Mademoiselle, j'ai l'honneur d'être votre très-humble serviteur et frère : chevalier de Mozart.*

Mozart, l'écrivant pour ainsi dire sous la dictée d'Allegri lui-même, le livra au libre examen du public.

Puis cet enfant quitta Rome. Il allait à Milan composer et faire représenter son premier opéra, *Mithridate*, livrant déjà à toutes les émotions de l'art une vie que devaient dévorer si vite le travail incessant, la joie du succès, la lutte contre l'ignorance et l'envie, le découragement du présent, l'inquiétude de l'avenir. A trente-cinq ans, Mozart écrivait le *Requiem* qui fut son chant de mort[1].

Allegri avait déposé tout son génie dans le *Miserere*. Il se tut désormais. Le succès qu'il avait obtenu était un danger pour lui-même, et il se résigna à jouir tranquillement de son triomphe. Il mourut, paisible et glorieux, le 18 février 1652, âgé de soixante-douze ans, à Rome sa ville natale. Il n'avait quitté Rome que pendant quelques années, pour aller composer et chanter dans l'église de Fermo. Existence heureuse ! vouée tout entière à la pratique d'un art calme et grave, enfermée tout entière dans l'enceinte de deux cathédrales ! Il fut inhumé à Sainte-Marie *in Vallicella :* c'était la sépulture des membres de la chapelle pontificale. Il était humain, charitable et faisait beaucoup de bonnes œuvres. On dit qu'il visitait chaque jour les pauvres prisonniers pour leur distribuer les secours dont il pouvait disposer. Consignons précieusement ce pieux souvenir : il nous montre Allegri bon, secourable, aimant, écrivant sa belle œuvre sous l'impression d'une sensibilité vraie;

1. Mozart est mort à Vienne le 5 décembre 1791.

s'il avait si profondément touché tant de cœurs, c'est que lui-même était ému en écrivant les versets du psaume qui l'a immortalisé, car toute sa gloire se résume dans son *Miserere*, œuvre de peu de pages, qui a suffi cependant pour conduire son nom jusqu'à nous et l'entourer d'un éclat qui brille encore. Ses autres productions ne lui auraient donné que cette notabilité honorable qui meurt au fond d'une biographie. Il donna sa vie entière à l'Eglise, qu'il servit comme prêtre, comme chantre et comme compositeur. Il était de la famille du Corrége, qui, comme on le sait, se nommait Antoine Allegri. Ainsi le nom d'Allegri, deux fois célèbre, occupe une double place dans l'histoire de l'art.

L'ORGANISTE FROHBERGER [1]

La ville saxonne de Halle a produit dans le cours d'un siècle trois savants organistes : Samuel Scheidt, né en 1587, Jean-Jacques Frohberger, né en 1637, et Hændel, né en 1684 ; mais la gloire de ce dernier a obscurci et comme étouffé la renommée des deux autres. Samuel Scheidt est oublié; quelques musiciens connaissent le nom de Frohberger; le nom de Hændel est européen.

Frohberger semble avoir été le précurseur de Hændel. Comme lui il voyage en Allemagne, en Italie, en Angleterre, lui indiquant, pour ainsi dire, la route qu'il devra tenir; comme lui aussi, dès ses premières années, des progrès rapides et des talents précoces lui méritent l'appui de protecteurs illustres. Là cependant doit se borner le parallèle. Frohberger fut un profond organiste; mais ses études, comme ses succès, s'arrêté-

1. Cette notice a été lue à l'Institut, dans la séance publique annuelle des cinq Académies, le 25 octobre 1853.

rent sur son clavier. Hændel fut un grand compositeur.

Il faut dire cependant que dans Hændel compositeur on retrouve l'organiste ; c'est l'orgue, avec ses jeux puissants, avec sa sonorité majestueuse, qui a fait le style de Hændel.

L'orgue exige des études sérieuses. Il faut que l'organiste possède tous les secrets de la composition, qu'il ait l'imagination riche, fertile, abondante, que sa main, souple et légère, soit en même temps animée d'une force toute virile. L'artiste aux prises avec l'orgue est un athlète. Ne croyez pas que l'instrument livre sans résistance les secrets de son harmonie; il faut lui arracher les trésors qu'il recèle; mais lorsqu'on l'a dompté, il paye avec usure l'effort qu'il a coûté ; il excite, il enivre celui qui a su le maîtriser, et, comme un coursier généreux, il semble donner une ardeur nouvelle à la main intelligente qui l'enchaîne et le dirige.

Voyez cet orgue silencieux, ces touches muettes; l'air captif repose dans le vaste récipient. Qu'une main savante et habile vienne presser le clavier et ouvrir les chemins au souffle vivifiant, l'harmonie éclate et se fait jour : un brillant édifice s'élève; des voix graves et profondes soutiennent sur leur base solide les sons les plus élevés de l'échelle musicale; d'autres sons viennent remplir le vide et servent de liens à ces voix que sépare un espace immense; les touches agiles se meuvent avec rapidité; l'air, docile et prompt comme la pensée, court dans tous les conduits et s'enfuit en chantant; les accords se succèdent comme le flot suc-

cède au flot ; l'église est pleine de sonorité. De même qu'au milieu d'une nuit profonde on voit les étoiles remplir l'immensité des cieux, de même on croit voir les sons qui s'échappent de toutes parts, devenus visibles, scintiller au sommet des voûtes et briller entre les arceaux. La foule, debout dans la vaste enceinte, s'agite au contact de ces sonorités pénétrantes, tandis que l'organiste, ému de ses propres inspirations, frémit lui-même, en obéissant à l'étreinte puissante de l'harmonie qui vibre dans son âme et se presse sous ses doigts.

Nous savons bien l'harmonie; ces compositeurs, morts depuis bientôt deux siècles, la savaient aussi bien que nous. Nos facteurs d'orgues sont habiles; leurs constructeurs étaient habiles aussi. Les orgues étaient excellentes, les maîtres étaient savants. Des enfants, bien doués d'ailleurs, nés dans un pays où la musique est pour ainsi dire dans le sang, initiés dès leurs premières années à la pratique de ces nobles instruments, s'éprenaient bientôt des pures beautés de l'harmonie, et la musique qu'ils produisaient plus tard était grave, sérieuse et forte. L'orgue d'ailleurs est lui-même un maître sévère ; la faute est éclatante et retombe de tout son poids sur celui qui l'a commise ; une fausse note est un châtiment. Ces compositeurs étaient des musiciens robustes; ils avaient sucé le lait d'une nourrice vigoureuse; on les élevait au son de l'orgue. Leurs successeurs ont eu depuis plus de grâce et moins de force, plus d'esprit et moins d'énergie : on les avait élevés au piano.

Jean-Jacques Frohberger, né, comme nous l'avons dit, à Halle, en 1637, était un des disciples de cette forte école. Son père, chantre à l'église de Saint-Maurice, avait dirigé seul son éducation musicale et lui avait enseigné le chant, le clavecin et l'orgue. L'ambassadeur de Suède à Vienne, passant à Halle, entendit le jeune artiste. Frappé de la beauté de sa voix, de l'expression qu'il donnait au chant, de son talent précoce sur les deux instruments, il lui proposa de l'emmener à Vienne et de le présenter à l'empereur Ferdinand III. Le père accepta avec joie l'avenir promis à son fils.

Arrivé à Vienne, l'ambassadeur, comme il l'avait promis, présenta à l'empereur le jeune Saxon, qui n'avait pas encore quinze ans. L'empereur le trouva digne de sa protection, et voulut qu'il complétât brillamment une éducation si bien commencée.

Il y avait alors à Rome un maître d'une haute renommée, Jérôme Frescobaldi. Ce maître, le plus illustre de son temps, était attaché à l'église la plus célèbre de la chrétienté ; il était organiste de Saint-Pierre. Le jour de son installation, plus de trente mille auditeurs, accourus de tous les points de l'Italie, étaien venus remplir la vaste église. C'est à ce maître savant que Ferdinand III voulut confier son jeune protégé, qui partit sur-le-champ pour Rome, pensionné par l'empereur.

Après trois ans de sérieuses et patientes leçons, Frescobaldi n'eut plus rien à enseigner à son disciple : « Allez, lui dit-il, retournez à Vienne; rapportez à

votre patrie le fruit de vos études. » Frohberger quitta Rome en 1655, traversa la France, s'arrêta quelque temps à Paris, puis à Dresde, et arriva enfin à Vienne, auprès de l'empereur, riche d'un talent désormais accompli.

Ce voyage, ce séjour dans de grandes capitales l'avaient formé au monde, à l'élégance des mœurs, et commencèrent sa réputation. A Dresde, l'électeur l'avait entendu et applaudi. A Paris, il avait vu les musiciens les plus en renom ; il avait même appliqué au clavecin des ornements nouveaux qu'un fameux joueur de luth, Denis Gauthier, surnommé Denis l'Ancien, ou Gautier le Vieux, avait mis à la mode. Quelle gloire pour le luth et pour Denis l'Ancien !

Paris, à cette époque, n'avait pas de théâtre lyrique. Les chanteurs italiens que Mazarin avait fait venir en 1647, pour chanter l'*Ercole amante* de Cavalli, n'avaient pas eu beaucoup de succès et étaient partis depuis longtemps. Lully n'avait pas encore obtenu de Louis XIV le privilége de l'Opéra; on s'occupait cependant beaucoup de musique, on jouait du luth et du théorbe. Chambonnière et Louis Couperin tenaient le sceptre du clavecin. Boesset, Cambert, Martin, Pordigal, composaient de petites cantates qui faisaient les délices des ruelles. Michel Lambert complétait la pléïade et brillait au premier rang.

« Dans ce temps-là, dit un écrivain contemporain, le sieur Lambert, maître de la musique du roi, et très-excellent musicien, perfectionna la manière de bien chanter, soit par la finesse et la délicatesse des

ports de voix, des passages, des diminutions, des tremblements, des tenues, des mouvements et de tous les ornements du chant qui peuvent flatter le plus agréablement l'oreille, avec une méthode admirable et au-dessus de tout ce que les règles ordinaires de la musique avaient pu trouver jusqu'à ce temps-là en France ; c'est aussi ce qui a fait naître un goût si général pour la musique, qu'on la montre aujourd'hui à la jeunesse aussi communément que l'arithmétique. »

Le violon comptait aussi des maîtres oubliés aujourd'hui. On parlait beaucoup de Boccan, dont la véhémence entraînait ; Lazarin charmait par sa grâce ; l'archet délicat de Foucard faisait pleurer.

Il existait alors en France une royauté fort bénigne, fort innocente, dont le roi de France lui-même conférait les priviléges, sans craindre les empiétements de cette souveraineté qu'il créait et dont la puissance était sans limites comme sans contrôle. Cette souveraineté était toute musicale, et celui qui l'exerçait portait le titre de *roi des violons*.

Ce roi despotique, dont le sceptre était un archet, régnait, gouvernait et jouait du violon, assez mal probablement. Il devait parcourir la France, disaient ses lettres patentes, pour établir des corps de violon dans toutes les provinces du royaume, et donnait des lettres de maîtrise moyennant dix livres. Ainsi pour la somme de dix livres on était déclaré violoniste patenté. Il paraît que le nombre des amateurs était grand, et que les pistoles pleuvant dans l'escarcelle du roi des violons lui faisaient un budget assez rond.

L'histoire n'a pas conservé le souvenir des hauts faits de ces rois, mais elle a sauvé de l'oubli le nom de quelques-uns. Lorsque Frohberger vint en France, le roi des violons se nommait Dumanoir Ier; il avait succédé à Constantin. Dumanoir II succéda paisiblement à son père; mais bientôt, fatigué des soucis de la royauté, il fit comme Sylla, il abdiqua; il abdiqua par un acte en bonne forme passé par-devant notaire, le 1er décembre 1695. Il n'eut pas de successeur, et avec lui s'éteignit cette étrange royauté qui avait duré plus de trois siècles.

Le seul roi des violons dont le peuple ait gardé la mémoire, c'est Lully, qui cependant n'a pas porté ce titre pompeux. Chargé à dix-neuf ans du soin de conduire et de dresser la petite bande des vingt-quatre violons de Louis XIV, il devint le véritable roi des violons. Il s'occupa de l'éducation de ces jeunes artistes avec une ardeur incroyable; il les appelait ses enfants et les chérissait tendrement; mais il ne craignait pas, s'il fallait faire un exemple, de briser un violon sur la tête d'un de ses fils bien-aimés. Sous l'influence de ce règne paternel, l'école prospéra.

L'art du violon était d'ailleurs dans son enfance. Les sons élevés étaient alors comme des sphères inconnues, et longtemps encore après cette époque, ils inspiraient une véritable terreur aux orchestres les plus renommés. L'histoire et de vieux amateurs nous ont légué le souvenir du frémissement qu'éprouvaient les musiciens lorsqu'ils découvraient dans la partition un *ut* sur la chanterelle. *Gare l'ut!* disait à voix basse le chef

d'orchestre effrayé, et ce cri de sinistre augure circulait dans les rangs comme un *sauve qui peut.* Aujourd'hui nos habiles artistes, semblables à d'intrépides aéronautes, s'élèvent dans une atmosphère immense qu'ils ont eux-mêmes créée, et dont nos aïeux ne soupçonnaient pas même l'existence.

Revenons à Frohberger, que nous avons laissé à dix-huit ans à Vienne, déjà célèbre et placé au premier rang, aimé de l'empereur, qui le traitait avec une grande bonté, et l'avait nommé organiste de la cour.

Frohberger aurait pu laisser sa vie s'écouler dans cette douce quiétude, qui lui donnait à la fois le loisir et les honneurs qu'un artiste peut ambitionner. J'entends par loisir le temps de l'étude, le temps de ce travail heureux, que nulle préoccupation ne vient troubler, de ce travail qui amène la joie et porte avec lui sa récompense, quand même l'espoir du succès ne viendrait pas en soutenir l'essor et en ranimer l'ardeur. Quelques années de ce bonheur tranquille suffirent à fatiguer Frohberger; il se décida à quitter Vienne. Il voulait étendre sa réputation, apporter à des pays nouveaux son talent et sa jeune renommée. D'ailleurs, quand il prit ce parti, le protecteur généreux auquel il devait son talent et sa fortune, l'empereur Ferdinand, n'existait plus.

Consacrons un témoignage de respect à la mémoire de Ferdinand III, et inscrivons son nom au livre d'or de la musique. Ce prince instruit, savant, parlant toutes les langues de l'Europe, avait aussi un grand amour pour la musique, qu'il cultivait en maître de l'art. Le

P. Kircher, dans sa *Musurgie universelle, ou le grand art du consonnant et du dissonnant*[1], nous a conservé un monument curieux de la science musicale de ce prince. C'est un morceau à quatre voix, très-bien composé dans le style du temps, et dont les paroles ont dû être choisies, ou peut-être écrites aussi par le compositeur couronné, dans un des accès de tristesse et de découragement, que les agitations d'un règne malheureux ont pu lui inspirer plus d'une fois[2]. La musique, en compagne fidèle, suit dans leurs nuances diverses les sentiments exprimés par le poëte. Les modulations sont rapides, hardies, fiévreuses pour ainsi dire. Le P. Kircher a réuni à cette composition la chanson du roi de France Louis XIII, dont nous avons parlé[3], et il donne ces deux morceaux dans un chapitre spécial qu'il intitule : *Regia musica.* « Avant de terminer ce livre (c'est le 7 de l'ouvrage), dit le savant jésuite, nous ne trouvons pas inopportun d'insérer ici de la *musique*

1. Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni. Rome, 1650.

2. Voici les paroles de cette composition :

Chi volge nella mente,
I diletti del mondo
Mira ch' il mondo immondo
  Di mali è un fiume.
È un rapido torrente,
È un vetro, è un vento, è un fumo,
  È un punto, è un niente.

« Celui qui médite sur les joies d'ici-bas, voit que ce monde impur est un fleuve de maux. C'est un torrent rapide, un verre fragile, un souffle, une fumée, c'est un point, c'est un rien. »

3. *Origines de l'opéra en France.*

royale; et je me permets de la nommer ainsi, parce qu'elle a été composée par des rois. »

Ferdinand mourut en 1657, léguant à son fils Léopold Ier le trône, les soucis de la guerre, et aussi un grand attachement à la musique. Nous avons dit comment Léopold voulut connaître le *Miserere* d'Allegri [1], et sa colère lorsqu'il se crut trompé. Nous avons dit comment il voulut mourir, entouré de cantiques et de chants harmonieux.

Frohberger quitta Vienne en 1662, muni d'un congé de l'empereur Léopold, qui lui avait continué, plutôt par une sorte de devoir toutefois, que par le sentiment d'une affection véritable, l'appui que lui avait donné son père. Frohberger réunit le fruit de ses économies, convertit en ducats d'or tout ce dont il pouvait disposer, et partit pour l'Angleterre. Il était jeune, brillant de tout l'éclat d'une réputation méritée. Rempli d'espoir, animé du désir de voir le monde et de courir les aventures, il partit, aussi joyeux de quitter Vienne, qu'il avait été heureux d'y entrer dix ans auparavant avec l'ambassadeur de Suède.

Son amour pour les aventures ne fut que trop tôt satisfait. Les longues guerres qui avaient désolé l'Allemagne [1] avaient laissé sur les frontières beaucoup de héros sans occupation. Attaqué, pillé par des bandits,

1. Voyez la notice sur Gregorio Allegri. — L'impératrice Eléonore-Madeleine-Thérèse, troisième femme de Léopold Ier, était aussi grande musicienne. Elle traduisit les psaumes en vers allemands et les mit en musique.

2. La guerre de trente ans.

dépouillé de ses vêtements, il apprit à ses dépens qu'il n'était pas prudent de voyager avec des ducats d'or dans ses poches. Mais il appela à lui toute son énergie et ne faiblit pas dans cette épreuve. Quelques écus avaient échappé aux recherches et à la clairvoyance des brigands. Il achète dans la ville la plus voisine un habit de matelot, y cache ce qu'il lui reste d'argent, et continue résolûment le voyage, entrepris naguère avec tant de joie ; il lui tarde de se voir à Londres, où il pourra se faire connaître et conquérir une fortune nouvelle. Il arrive au bord de la mer; des pêcheurs allaient faire voile pour l'Angleterre : il demande à se joindre à ces braves gens. Il est jeune, robuste, courageux ; son offre est accueillie : il s'embarque, et le voilà pêcheur.

Mais la mer ne fut pas plus clémente que la terre n'avait été favorable. Près du terme de son voyage, en vue de ce pays qu'il appelle de tous ses vœux, une tempête violente s'élève. La frêle embarcation, emportée à la côte, se brise sur des rochers. Ses compagnons périssent. Mais il s'est jeté à la mer, il a lutté contre la vague, il a touché la terre désirée où il vient chercher la fortune et la gloire.

Mais en quel état et sous quels tristes auspices! Dans ce combat désespéré contre la mer furieuse, ses dernières pièces d'or ont disparu ; seul, pauvre, inconnu sur une terre étrangère, dénué de toute ressource, il ne lui reste qu'un moyen d'arriver à Londres : implorer la charité publique et demander l'aumône. Il eut ce courage, il tendit la main. Un soir, à la nuit tombante,

couvert de lambeaux, succombant à la fatigue, il arriva dans la ville immense.

Il errait au hasard, cherchant un abri pour la nuit, lorsqu'il entend au loin frémir les sons d'un orgue. Il s'arrête à cette voix; ses yeux s'emplissent de larmes, des sanglots s'échappent de sa poitrine; il n'est plus seul au monde. Cette rue qu'il voit pour la première fois, il la connaît; rien ne lui est plus étranger; ces maisons qui s'éclairent l'appellent et le convient, ces hommes qui passent sont des hôtes, des amis, des frères; ils vont tous lui serrer la main! Il marche comme un homme en délire vers ces accords qui maintenant vibrent tout près de lui. Épuisé, haletant, il arrive devant Westminster, d'où sortait la grande voix qui l'appelait pour le consoler, et se précipite dans le temple.

A peine a-t-il pénétré dans l'enceinte que les derniers sons de l'orgue expirent; l'office du soir venait de finir, et la foule quittait le temple. Frohberger se prosterne sur la pierre; il prie ce Dieu qui l'a sauvé des flots, et confie à sa miséricorde le soin d'adoucir sa misère. Pendant son ardente prière, il ne s'était pas aperçu qu'il était resté seul dans l'église; les lumières étaient éteintes et les portes fermées.

Il priait, lorsqu'un vieillard d'une taille élevée et que l'âge n'avait pas courbée, précédé par un serviteur qui tenait une lampe, descendit de la tribune de l'orgue. Ce vieillard vit Frohberger agenouillé, et il s'avança vers lui : « Sortez, lui dit-il, nul ne peut rester ici après l'office; retirez-vous. » Frohberger se leva len-

tement et se dirigea vers la porte, que lui indiquait du doigt le sévère vieillard. Une lueur de la lampe que portait le serviteur, perçant les ténèbres qui remplissaient l'église, éclaira en ce moment la pâle figure et les haillons du pauvre étranger. Le vieillard vit cette détresse et en parut frappé. « D'où venez-vous? dit-il d'une voix moins dure; vous paraissez souffrant et malheureux. — Oui, répondit Frohberger; des brigands m'ont dépouillé, un naufrage a achevé ma ruine; je suis sans ressource. » Le vieillard semblait incrédule; cependant il lui dit : « Je veux bien vous croire, et j'ai pitié de vous. » Puis il réfléchit un moment : « Un hasard heureux vous seconde, je puis vous secourir; je suis organiste du roi et de cette abbaye, mon souffleur d'orgue m'a quitté hier, voulez-vous le remplacer? »

A cette proposition étrange, et dont Frohberger seul pouvait comprendre l'étrangeté, Frohberger tressaillit.

Tout le monde sait quelles sont les fonctions d'un souffleur d'orgue. Il faut, à force de bras, agiter les énormes soufflets qui nourrissent d'air les larges poumons de l'instrument; il faut agir sans relâche. Si le souffleur s'arrête, si le vent vient à manquer, plus d'accords, plus d'harmonie : tout se tait, et les touches muettes s'abaissent en vain sous les doigts de l'organiste, dont la pensée meurt faute d'air.

L'homme qui avait parlé à Frohberger était Christophe Gibbons, organiste de Charles II et de Westminster, et docteur en musique de l'université d'Oxford. Un

moment, Frohberger eut l'idée de se nommer; mais il savait que le vieil organiste était inquiet et jaloux, il se tut, et dans l'extrême dénûment où il se trouvait, il s'estima heureux d'accepter l'offre de Gibbons, espérant d'ailleurs que l'humble travail auquel il allait se soumettre lui fournirait facilement l'occasion de se faire connaître. Il suivit donc sur-le-champ son nouveau maître, et entra en fonctions dès le lendemain.

Gibbons, sans cesser d'être grondeur et brutal, trouva que l'étranger s'acquittait assez bien de sa tâche. Mais si le vieil organiste du roi d'Angleterre, le docteur en musique de l'université d'Oxford, était content des services de son jeune souffleur, l'organiste de l'empereur d'Allemagne et de la cathédrale de Vienne, devenu souffleur, n'était pas satisfait du talent de son patron. Il trouvait que son style était pauvre, sa forme lourde, sa mélodie vulgaire, que l'inspiration manquait. Vingt fois sur le point de trahir son incognito, de s'emparer du clavier, de remplir l'église d'une improvisation ardente, la crainte de n'être compris que de son maître jaloux, d'être chassé comme un misérable, de perdre son pain de tous les jours, si amer qu'il fût, l'avait toujours retenu, et il reprenait tristement son emploi de machine, sa fatigue de bête de somme!

Mais un jour arriva où le pauvre souffleur comprit qu'il fallait se révéler, sortir de ce triste esclavage et montrer Frohberger, délivré du masque odieux sous lequel il étouffait.

Le roi Charles II venait d'épouser Catherine de Portugal; de grandes fêtes avaient lieu à la cour. Un orgue

magnifique avait été placé dans une galerie du palais. Un banquet royal devait avoir lieu dans cette galerie, et Gibbons inaugurerait le nouvel instrument. Le matin de ce jour solennel, il manda le souffleur, et lui enjoignit, d'un ton impérieux, d'avoir à ne ménager ni son zèle, ni ses forces. Mais Frohberger voulait que ce jour fût celui de sa délivrance. Il serait compris de cette cour brillante, de cet auditoire intelligent; à tout prix, il fallait trouver le moyen de se faire entendre.

Le roi, la reine et toute la cour entrent dans la salle du festin, et Gibbons commence l'improvisation..., préparée depuis longtemps pour cette solennité. On se tait, on écoute, on admire la belle harmonie de l'orgue, travail accompli d'un facteur excellent. Tout à coup, au début d'une fugue magistrale que comptait développer savamment l'organiste, cette sonorité si forte s'éteint, l'orgue n'a plus de voix, et on n'entend plus que d'informes débris de sons qui meurent en gémissant, derniers soupirs d'une harmonie expirante.

Pendant que l'auditoire attribue ce silence subit à un défaut de l'orgue, Gibbons devine une trahison. Il se précipite dans la soufflerie, et voit Frohberger calme devant les soufflets immobiles. Transporté de fureur, il le menace et le frappe. Mais Frohberger a tout prévu; il s'élance et prend possession du double clavier, tandis qu'un bras vigoureux charge les flancs du puissant instrument du souffle fécond qui va lui rendre la vie.

Alors il se retrouve tel qu'il était naguère dans la

noble cour d'Allemagne; la flamme qui sommeillait se rallume et l'éclaire. L'orgue docile obéit à ses doigts nerveux, ses pieds agiles font vibrer les pédales profondes, les accords comprimés dans son cœur s'exhalent, envahissent le clavier, et les notes harmonieuses circulent dans la vaste salle et s'épandent en ondes sonores. Tout le monde est debout · le génie de Frohberger s'est révélé. Des dames, des séigneurs qui l'ont entendu à Vienne et à Dresde ont reconnu ce jeu puissant, et cet art qu'il tient de son maître Frescobaldi, de rendre douces à l'oreille les dissonances les plus hardies. Le pauvre Gibbons est oublié, et Frohberger appelé près du roi. Il lui fallut expliquer son apparition inattendue, et, comme le héros d'un roman de chevalerie, raconter les étranges événements qui l'avaient conduit à la cour d'Angleterre. Le roi commanda qu'on apporta un clavecin, et Frohberger, descendu des hauteurs de l'orgue, charma par un jeu plein de grâce et de délicatesse les auditeurs qu'il avait ravis tout à l'heure. Le roi, pour honorer l'artiste, lui donna sur-le-champ une chaîne d'or qu'il portait au cou.

Frohberger, dès ce jour, devint l'homme à la mode et, comme on dirait aujourd'hui, le *lion* de ce monde musical. On voulut voir et entendre ce musicien célèbre. La bizarrerie de ses aventures, son talent réel et hors de toute comparaison avec ce qu'on avait entendu jusqu'alors, lui méritèrent la faveur de la cour et du public. Il aurait pu, comme le fit plus tard son compatriote Hændel, rester en Angleterre et y établir sa fortune et sa renommée; mais il semble qu'un esprit

inquiet l'ait toujours mal conseillé et poussé hors des lieux où son bon génie l'avait conduit à grand'peine. C'est la seconde fois que nous le voyons quitter une position brillante et manquer l'occasion d'acquérir la consécration qui s'attache à de beaux travaux poursuivis avec constance.

Le talent n'est pas tout dans l'artiste. La persévérance donne au talent une forme solide qui le fait triompher du temps. Hændel, étranger à l'Angleterre comme Frohberger, sut y fonder la gloire de son nom. Sans doute il possédait à un haut degré la faculté créatrice qui semble avoir manqué à son prédécesseur, mais on trouve aussi dans son œuvre l'empreinte de la force et d'une volonté aussi patiente qu'énergique. Ces formules obstinées, ce style robuste, n'appartiennent qu'à l'homme bien décidé à ne pas quitter la partie qu'il ne l'ait gagnée. Hændel regardait l'Angleterre comme une terre conquise ; il voulut y laisser des traces durables de sa domination, et ses œuvres sont des monuments encore debout.

Frohberger, après plusieurs années de séjour à Londres, quitta donc cette seconde patrie ; le mal du pays l'avait pris, et il retourna à Vienne, impatient de s'y montrer dans l'éclat de ses succès nouveaux ; mais il s'abusait, sa renommée ne l'avait pas précédé, et elle ne le suivit pas ; comme son talent était avant tout un talent d'exécution, qu'il ne publiait rien, pendant qu'on l'admirait à Londres, on l'avait oublié à Vienne. Il fut reçu froidement. Quoiqu'il eût conservé le titre d'organiste de l'empereur, il ne fut plus invité à se faire

entendre à la cour; il offrit sa démission, on l'accepta. Sa retraite lui fut accordée dans les termes les plus flatteurs, et adoucie par les témoignages les plus honorables, mais c'était la retraite. Il comprit qu'il n'y avait plus de place pour lui dans cette grande ville, théâtre de ses premiers triomphes; il quitta Vienne pour la dernière fois, profondément découragé et le cœur plein d'amertume.

Il y a des artistes d'un caractère heureux, pour qui le souvenir des succès d'autrefois est si plein de douceur, qu'ils ne s'en séparent jamais, et qu'ils trouvent dans ce souvenir, quelque ancien qu'il soit, du bonheur pour toute leur vie. Parés de leurs propres mains d'un laurier toujours vert, ils chantent le cantique de leur gloire et s'en enivrent à petit bruit. D'autres, au contraire, ne peuvent penser sans une douleur poignante à ces succès auxquels ils ont survécu, et qui chaque jour s'enfoncent plus profondément dans l'oubli. Ils voudraient ressusciter des fantômes, rendre la vie à des ombres, et le souvenir des triomphes qui ne sont plus est pour eux si amer et si plein de regrets qu'il semble les poursuivre comme un remords.

Frohberger était de ces artistes malheureux. Il se retira à Mayence, regrettant toujours le bruit des applaudissements, les splendeurs de la cour, la faveur du monarque et ce tumulte enivrant qui entoure le succès. Il vécut longtemps encore dans cette tristesse et dans cet abattement; il trompa ses loisirs en préparant des notes pour l'histoire de sa vie et en mettant en ordre ses compositions, qu'il ne voulut cependant pas

publier; elles furent imprimées et très-recherchées après sa mort. Il mourut à Mayence, en 1695, et s'il n'est pas le plus célèbre des organistes allemands, il fut le premier qui devint célèbre.

UNE LETTRE

DE

L'ABBÉ BOURDELOT

Il y a déjà quelque temps que la lettre qu'on va lire, si toutefois on la lit, est tombée par hasard entre nos mains ; on l'avait trouvée confondue avec beaucoup de vieux papiers, dans le grenier d'une maison de la rue des Bourdonnais, tombée sous le marteau, pour faire place à la brillante rue de Rivoli. C'est là que cette lettre dormait depuis deux siècles, sans air et sans lumière. On allait l'emporter avec ses compagnons d'infortune, dûment ficelée dans une liasse compacte, pour finir tristement sa carrière dans la boutique d'un épicier peu littéraire, lorsqu'une bonne âme, émue de compassion, et assez curieuse de sa nature, racheta ces captifs que tant de générations de souris avaient épargnés, et les rendit au jour et à la liberté.

L'abbé Bourdelot, qui a écrit cette lettre, n'était pas

abbé et ne se nommait pas Bourdelot : il était médecin, et était né *Pierre Michon*. Il vint au monde à Sens, en 1610. Louis Joseph Michon, son père, était chirurgien ; il est vrai de dire que sa mère, Julie-Madeleine, était une Bourdelot. Le jeune Pierre vint de bonne heure à Paris ; il y fit ses humanités, et étudia ensuite la médecine et la philosophie sous la direction de ses deux oncles maternels, Jean Bourdelot, savant helléniste, et Edme Bourdelot, médecin du roi Louis XIII. L'élément Bourdelot, comme on le voit, l'emportait de beaucoup dans la famille sur l'élément Michon. Aussi les deux oncles, flattés des succès du jeune homme, éblouis de l'éclat que venait de répandre une thèse brillamment soutenue contre de robustes adversaires, thèse dont on parla longtemps dans les écoles et qui fit grand bruit dans la généralité de Sens, lui firent adopter et porter ce grand nom de Bourdelot, déjà si riche par lui-même, et illustré depuis longtemps par leurs propres travaux, voulant ainsi confondre et réunir sur une seule tête leur double couronne de philologue et de médecin. Tout cela ne put se faire sans causer quelque déplaisir au père Michon, qui ne voyait pas sans amertume le nom qu'il tenait de ses aïeux délaissé par celui-là même qui devait en fonder la gloire, et déshérité à tout jamais de cette gloire qu'il voyait rayonner dans l'avenir. Mais le bonhomme, malgré qu'il en eût, dut se résigner ; il abdiqua par tendresse son orgueil paternel, et consentit à voir la branche Michon absorbée. Ainsi l'humble ruisseau se perd et disparaît dans le fleuve orgueilleux.

Voilà donc le jeune Michon métamorphosé. Tout brillant de son nom nouveau, il suivit en 1635, à l'âge de vingt-cinq ans, le comte de Noailles, qui s'en allait en ambassade à Rome. C'est pendant ce voyage en Italie qu'il s'éprit pour la musique d'un amour sincère, auquel il resta toujours fidèle. Non-seulement cet art devint pour lui un délassement, une élégante distraction, il en fit encore l'objet d'études sérieuses et persévérantes; mais ce fut plutôt en savant qu'en artiste qu'il l'étudia, et qu'il voulut en connaître les destinées et les mystères. L'histoire de la musique le préoccupait constamment, il voulait en surprendre l'origine, en suivre la marche d'âge en âge, la transmission d'un peuple à l'autre; mais les guides lui manquant, il prit la résolution d'écrire cette histoire qu'il ne trouvait nulle part. C'est ainsi qu'un voyageur qui parcourt un pays inconnu, en dresse lui-même la carte. Il conçut alors l'idée première du livre dont il parle dans la lettre que nous avons retrouvée, l'*Histoire de la Musique et de ses effets,* et il s'occupa activement d'en rassembler les matériaux.

Bourdelot ne resta pas longtemps en Italie. Son oncle Edme, qui se sentait mourir, le rappela à Paris. Ce bon parent le donna au prince de Condé, qui voulait un jeune médecin pour l'accompagner au siége de Fontarabie, en 1638. Mais la campagne ne fut pas heureuse, il fallut lever le siége; et si l'ambassade de Rome avait donné au jeune homme le goût de la musique, il ne paraît pas que cette expédition lui ait donné le goût de la vie militaire. Il aimait ses aises, le loisir, l'étude, la

bonne chère; il devenait difficile et délicat, le canon le troublait, la mousquetade ne lui plaisait guère, et la vue du sang l'incommodait. Il revint tranquillement chercher à Paris le bonnet de docteur, qu'il n'avait pas encore reçu, et qui fut plus facile à prendre que Fontarabie.

Puis son oncle Jean, l'helléniste, vint aussi à mourir, et il resta seul pour soutenir le poids du nom dont il était chargé. L'oncle Jean l'instituait son héritier, mais la succession fondit entre les mains des gens d'affaires, et il ne lui resta guère que la bibliothèque, qui était belle et bien garnie. En 1642, nommé médecin du roi, il devint tout à fait un personnage, et sa réputation s'étendit au loin. Il fut appelé en 1651 auprès de la reine Christine de Suède, dangereusement malade, et il la guérit, ou du moins elle guérit. C'est pendant son séjour à Stockholm qu'il adressa à son ami M. Le Gallois la lettre que nous publions.

Après quelques recherches bien dirigées, nous avons été assez heureux pour pouvoir faire constater que la maison où ont été découverts tous ces vieux papiers sauvés des mains de l'épicier, avait appartenu à la famille Le Gallois, preuve surabondante d'ailleurs de leur authenticité.

Quoique M. Bourdelot fût un peu tracassier, et parfois taquin, il était bonhomme au fond. Nous allons donner son épître: on n'y a rien changé, si ce n'est l'orthographe, qu'on s'est permis de *moderniser*, et quelques tournures de phrases un peu enchevêtrées, le tout pour la plus grande commodité des lecteurs.

A MONSIEUR PIERRE LE GALLOIS, A PARIS.

De Stockholm, ce 15 mars 1652

Il m'est enfin permis, monsieur, de vous écrire cette lettre, que j'aurais voulu vous adresser il y a longtemps, mais les occupations que j'ai en cette cour ne m'en ont pas laissé le loisir, mon service m'appelant souvent auprès de la Reine, qui, comme on vous l'a mandé, vient d'être gravement incommodée. Mais j'ai eu enfin la gloire et le bonheur de rendre à une santé solide et parfaite cette grande et illustre Souveraine. Et en même temps je vous dirai qu'à cette occasion, j'ai reçu, pas plus tard qu'hier, un magnifique présent : j'étais dans la chambre de la Reine avec plusieurs seigneurs et savants, à discourir de choses et d'autres, lorsqu'on apporta, comme cela se pratique quelquefois ici, huit grands bassins remplis de confitures de toutes sortes. Sur un neuvième bassin, au lieu de confitures, se trouvait une grosse et pesante chaîne d'or. Le valet qui l'apportait s'arrêta devant moi, et pendant que je la regardais avec admiration, le comte Magnus de La Gardie, chambellan de Sa Majesté la Reine (et très-avancé dans sa faveur), s'approchant de moi, me dit galamment et avec beaucoup de courtoisie qu'il pensait que cette espèce de confiture serait fort de mon goût, et qu'il me l'offrait de la part de la Reine. Je me hâtai de l'accepter avec force remercîments, et la mis à mon col pour le moment, et

dans ma poche un peu plus tard. Le comte y ajouta un fort honnête présent d'une bourse pleine de ducats. Joignez à cela les cadeaux que j'ai déjà eus directement de la main Royale et de plusieurs grands du royaume, et vous verrez que je n'aurai pas eu à me repentir de mon voyage en ce pays.

Ce qui a encore augmenté le plaisir que j'ai naturellement à recevoir des présents, c'est que cette distinction et cette grâce ont fort contrarié tous les pédants qui se trouvent ici et qui en étaient témoins, entre autres M. Marc Meibom (ou Marcus Meibomius, comme il se fait appeler en latin), pédant, fils et petit-fils de pédant, pédant de sang, de race et d'encolure, lequel, parmi bon nombre de prétentions ridicules, a celle de se croire plus savant et plus habile en musique que moi, ce qui n'est pas, certes, je vous le jure. Je vous conterai tout à l'heure une petite aventure qui a eu lieu entre lui et moi ces jours derniers. Ce qui me réjouit le plus, c'est qu'il va perdre, je l'espère du moins, la belle pension que lui donna généreusement la Reine pour la dédicace qu'il lui a faite de son livre sur la musique des anciens. J'en suis ravi au fond du cœur, et je ne négligerai rien pour arriver à cela. J'en ai déjà touché quelques mots à l'oreille du comte Magnus de La Gardie, qui est tout à fait de mes amis, et au chancelier Oxenstiern, qui ne demande pas mieux que de faire des économies pour grossir son pauvre trésor, sur lequel, depuis la mort de M. Descartes, est venue s'abattre une volée de malotrus qui le grugent à qui mieux mieux et vivent aux dépens de son épargne. Il faut se servir de ses amis

pour nuire le plus possible à ses ennemis : c'est une bonne maxime, un précepte salutaire que j'aime; je m'en suis toujours bien trouvé et m'y conformerai toujours dorénavant, si Dieu me prête la vie qu'il me doit et qu'il promet à tout bon chrétien alors qu'il l'envoie dans ce bas monde. Cela ne m'empêchera pas d'être bon et compatissant aux pauvres et aux malheureux que je trouverai sur mon chemin.

Vous savez, Monsieur, que mon ancêtre et maître, le divin Hippocrate, a été loué, outre mesure à mon avis, par Gallien et par Plutarque, pour avoir refusé les présents d'Artaxercès-Longue-Main. J'espère cependant que vous ne me blâmerez pas d'avoir accepté ceux de la Reine Christine, et que vous réfléchirez que les temps étant changés les mœurs doivent l'être aussi. O divin vieillard de Cos! lui dirais-je en me prosternant (si par faveur suprême il venait à m'apparaître), divin vieillard! pardonnez-moi si dans cette occasion je ne suis pas votre exemple comme je m'efforce de suivre vos préceptes. Je connais votre fière et belle réponse au satrape Hystane : « Allez, et dites à votre maître que j'ai de quoi vivre, me vêtir et me loger, que l'honneur me défend d'accepter les présents des Perses, et de secourir des barbares qui sont les ennemis des Grecs. » Cela est grand et noble; mais, ô mon maître! permettez-moi de vous faire observer que je n'en saurais dire autant sans mentir à chaque parole. Premièrement, je n'ai pas de quoi vivre. Secondement, mon pourpoint commence à s'user. Troisièmement, il me faudra bientôt quitter le logement que j'occupe dans ce palais qui

n'est pas à moi. Permettez-moi d'ajouter que les vivres sont plus chers à Paris que dans l'île de Cos, et qu'on y mange davantage, à cause du climat. Que, par la même raison, les vêtements y sont plus étoffés et plus chauds, partant plus coûteux. Quant aux logements, ils sont hors de prix. De plus, si l'honneur vous défendait d'accepter les présents d'un roi, la galanterie française (que vous ne pouviez connaître) m'ordonne d'accepter ceux que m'offre une Reine. Enfin, les Suédois ne sont pas des barbares, et ils ne sont pas les ennemis des Grecs. Songez aussi que j'ai déjà quarante-deux ans, et qu'il me faut de la prévoyance pour mes vieux jours, surtout si comme vous, ô divin vieillard ! j'obtiens des dieux immortels la faveur d'un siècle de vie, ce que j'espère. A ce discours plein de raison, de bon sens, de respect et de philosophie, qu'aurait à répondre le grand Hippocrate ? Ne pensez-vous pas, monsieur, qu'il s'en retournerait aux Champs-Élyséens, satisfait et convaincu, me laissant toute son estime ?

Voici maintenant la petite historiette où M. Meibom a joué son rôle, laquelle probablement ne vous intéressera guère, mais que je vous conte parce que j'y ai pris une part notable.

Il y a tous les huit jours chez Sa Majesté un souper où Elle admet les savants étrangers qui se trouvent ici, des seigneurs et des dames. Ces soupers sont bons, le premier maître-queux étant devenu mon élève et mon ami. De tous les gens que je vois ici, c'est le plus utile et le plus modeste. Il vient conférer tous les matins avec moi, consulter mon appétit, qui est actif, et que

ce climat du septentrion ne laisse pas que d'aiguiser encore, ce qui est d'un bon pronostic. N'allez pas en conclure que je me livre à des intempérances que le bon goût comme la philosophie réprouvent, non, je suis délicat, je sais choisir, et j'use avec intelligence et sobriété des dons de Dieu. Et puis, à souper en bonne compagnie, il y a grande délectation et grande volupté, comme le dit Cicéron à son ami Pétus.

Combien je regrette d'être arrivé ici après la mort de ce pauvre M. Descartes! Hélas! les froids de ce pays l'ont tué! deux hivers de ces rudes climats ont suffi à nous enlever ce grand esprit!

Enfin, à notre dernier souper (c'était jeudi dernier), il y avait M. Gabriel Naudé, bibliothécaire du palais, que vous connaissez, M. Saumaise, M. Isaac Vossius, notre Meibom ou Meibomius, plusieurs seigneurs, et des dames choisies parmi les plus aimables de la cour.

Or, après le repas, et pendant qu'on causait, un valet ayant heurté maladroitement une épinette de grand prix, richement travaillée et incrustée, à laquelle la Reine tient particulièrement, cela amena naturellement la conversation à rouler sur la musique. Voyez la bizarrerie. La gaucherie d'un lourdaud nous fait parler d'une chose divine et immatérielle, laquelle amène une catastrophe, comme vous le verrez tout à l'heure.

De propos en propos, la Reine en vint à me demander de lui chanter quelques petits airs français, ce que je fais quelquefois, mais comme médecin, pour la distraire, et seulement quand nous sommes seuls, afin de pas déroger, et aussi parce que je n'ai pas la voix

forte, et que, dans ce pays, on ne fait état que des grosses voix. Mais comme j'avais bu quelques vins de France qui m'avaient donné de la chaleur au cœur et de la force à la voix, j'ouvris bravement l'épinette, et y promenai mes doigts, puis, au milieu du silence général, je chantai d'une voix assez nette un air de cour qui est, je crois, de Auxcousteaux ou de Moulinié, ou de Guédron (je le crois plutôt de ce dernier), et qui commence par ces mots :

Rempli d'étonnement, je consulte en moi-même
Si je dois préférer Amarante à Bacchus.

Cet air fit grand plaisir à la compagnie ; prié de continuer, et encouragé de la sorte, je me donnai carrière plus hardiment encore, et fis choix d'un autre air qui commence ainsi :

Amis, ce buffet m'importune.

Ce n'était pas sans raison que je choisissais cette petite cantate ; j'étais en effet importuné de la vue d'un buffet chargé de liqueurs de toutes sortes, lesquelles éveillaient en moi une soif toute diabolique. Par merveille, comme si j'avais été compris et qu'on eût lu dans ma pensée et dans mon gosier, on fit à l'instant même circuler ces bonnes liqueurs au gré de mes désirs, et je remarquai ce que j'avais déjà été à même d'observer, à savoir : que les dames n'étaient pas des dernières à s'en accommoder, et que ce n'étaient pas toujours les plus petites mains qui prenaient les plus petits verres.

Alors la conversation devint plus enjouée. Toutes

les dames parlaient à la fois. L'une d'elles (qui n'est plus jeune) me dit avec un gros soupir, qu'elle avait connu particulièrement M. de Noailles que j'avais accompagné à Rome en 1635. Une autre me parla des Italiens que M. le Cardinal avait fait venir il y a quelques années à Paris, où elle se trouvait alors, lesquels chantaient à ravir la fable d'Orphée en musique. Celle-là était belle à faire enrager Eurydice. Une troisième me demanda de lui apprendre les airs que j'avais chantés; mais son mari, jaloux et brutal, n'aime pas la musique, et je n'insistai pas.

Je racontai qu'il y avait à Paris, dans ce moment même, un garçon qui ferait parler de lui, grâce à la musique. C'est ce jeune Florentin hardi et malin que vous connaissez, je pense, et qu'on nomme Baptiste ou Lully. Je dis aussi que pour les chansons, les brunettes, les vaudevilles, les noëls, on était passé maître en France, que les dames de Paris avaient la voix douce et mélodieuse, mais qu'on chantait mieux en Italie, parce qu'il faut du soleil au chant, qu'il y a dans ce pays-là un air chaud et doux qui baigne moelleusement la poitrine, et qu'on ne craint pas d'y attraper un catarrhe en ouvrant la bouche comme il le faut faire en chantant. Que c'était là la raison naturelle du grand nombre de voyelles qui entrent dans tous les mots de la langue italienne, par exemple, dans *allegramente, anima, amore, cara, dolce,* etc., tandis que les langues du Nord semblent craindre les voyelles, et sont prodigues de consonnes, comme pour dispenser les dames d'ouvrir trop souvent et trop largement la bouche, et de s'en-

rhumer en avalant du brouillard ou de la neige fondue.

Je dis aussi que les Grecs avaient chanté harmonieusement; qu'ils avaient excellé dans la musique comme dans tous les beaux arts; que chez eux les orateurs plaidaient au son de la flûte; que de la perfection des formes devait naître le parfait équilibre, le jeu régulier de tous les organes; que dans de belles enveloppes devaient se trouver de belles poitrines, dans ces belles poitrines, de belles voix, et que, par conséquent, les épaules gracieuses, les poitrines bien faites et bien tournées d'Aspasie, de Laïs, de Sapho, de Phryné...

Ici M. Meibomius m'interrompit malhonnêtement. Notez que pendant que j'avais chanté, il avait feint de s'endormir, ce qui était, vous en conviendrez, assez malséant. On n'y avait pas pris garde, parce que tout le monde sait qu'il est un rustre sans usage et mal élevé, ce qui lui donne un privilége dont il use sans scrupule. Mais dès que j'avais parlé des Grecs, il s'était levé de son siége en agitant ses longues oreilles, comme si la Grèce tout entière lui eût appartenu, à lui seul, avec ses dieux, ses poëtes, ses orateurs, ses nymphes et ses courtisanes, qui certes se seraient enfuies à son approche.

Il se mit alors à parler longuement de ses découvertes prétendues dans la musique des anciens, et cita à tort et à travers Euclide, Alypius, Aristide, Quintilien et autres illustres morts. Je le laissai parler tout à l'aise et tant qu'il voulut, parce que je voyais bien qu'il ennuyait la Reine et les dames.

Il est temps que je vous dise quel esprit et quel

homme est ce Meibom dont le nom revient si souvent dans cette lettre. Je vous dirai d'un mot qu'il est savamment bête. Il a beaucoup de lecture et peu de jugement, quelque science et point de goût ; aucune grâce dans l'esprit. Quant à l'homme, il est brutal et colère, et il y a dans les forêts de la Dalécarlie bien des ours qui sont moins mal léchés que lui. La reine ferait bien de l'envoyer dans cette partie de ses domaines, pour y vivre dans quelque caverne écartée, en lui ôtant sa pension toutefois.

Il traduit et commente à sa guise les anciens. Quand le texte le gêne, il l'ajuste et le rogne à sa taille. Pour les modernes, il les pille sans façon, témoin le père Mersenne. C'était là un vrai, un digne savant ! aimable, modeste, un peu simple et crédule, mais le brave homme ! je crois le voir encore dans son jardin des Minimes de la place Royale. Hélas ! hélas ! il n'est plus, et M. Meibom, plein de santé, n'a encore que vingt-six ans !

Pendant qu'il chevauchait ainsi sur ses auteurs, je sentis tout à coup une idée merveilleuse poindre dans les cannelures les plus reculées de mon cerveau. Je la communiquai sur-le-champ à la Reine, qui daigna l'approuver. Alors, interrompant à mon tour le rustre : Monsieur Marcus, lui dis-je d'une voix haute et ferme, vos discours ont charmé Sa Majesté (il s'inclina gonflé, ne prévoyant pas le coup qui allait le frapper), et pour avoir une idée de la sublimité de la musique des anciens, Elle vous demande de Lui chanter sur l'heure l'ode pythique de Pindare dont vous parlez si bien.

A cette attaque à brûle-pourpoint, pétrifié par la surprise et par la terreur, il demeura quelques moments sans répondre, sentant bien que cette demande était un ordre, et voyant d'un coup d'œil la profondeur du précipice où il allait choir.

— Majesté, dit-il enfin en balbutiant comme un homme ivre (il l'était peut-être), je ne chante pas aussi bien que M. Bourdelot, et d'ailleurs pour chanter l'hymne de Pindare une lyre me serait indispensable pour soutenir ma voix, à l'instar des anciens.

— Qu'à cela ne tienne, répondit la Reine. J'ai des guitares, des théorbes, des luths en quantité, vous choisirez.

— Mais, pour chanter cette ode et lui faire rendre tout son effet, il faut en même temps que l'on danse; que Votre Majesté daigne écouter seulement le commencement de cette ode, que je vais traduire de mon mieux : « Lyre dorée (vous voyez que le poëte s'adresse à sa lyre), compagne inséparable d'Apollon et des Muses à la belle chevelure, tu règles par tes sons les mouvements de la danse... »

— Eh bien ! s'écria la Reine, M. Naudé dansera.

Cette parole royale retentit dans l'assemblée comme un coup de tonnerre, et le tonnerre lui-même, s'abattant sur la tête du pauvre bibliothécaire, ne lui aurait pas causé plus d'effroi. Il pâlit et poussa des cris de désespoir. La reine l'avait désigné, je crois, parce qu'il avait quelquefois, pour son malheur, dansé aux bals de la cour, et aussi peut-être parce qu'elle trouvait là une bonne occasion de prendre ses ébats. Moi, je fus affligé, car j'aime M. Naudé qui est honnête homme; et si

vous racontez cette aventure à Paris, n'en dites rien à M. Guy Patin, qui a une grande amitié pour lui, cela lui ferait de la peine.

M. Meibom, qui avait bien compris que j'étais l'auteur de son malheur, et qui me lançait des regards à me dévorer, était cependant charmé de faire partager sa mauvaise fortune à ce pauvre M. Naudé, qui résistait toujours à toutes ses instances; mais la Reine et le comte Magnus s'étant mis de la partie, M. Naudé céda. Que vouliez-vous qu'il fît contre trois? comme dit M. Corneille. — Qu'il dansât; c'est ce qu'il se résigna à faire, hélas! et d'aussi bonne grâce que possible.

On avait, pendant ces colloques, apporté, par ordre de la reine, quantité de luths et de guitares qu'on avait déposés en tas sur le tapis aux pieds de M. Meibom, qui se tenait là droit et roide, absolument comme un archer qui aurait vidé son carquois. Après avoir fait semblant d'essayer plusieurs de ces instrments, auxquels il n'entend rien, il choisit enfin, d'un air de connaisseur, un luth assez bon et qui, par parenthèse, avait appartenu à M. de L'Enclos, père de la belle Ninon, car ce gentilhomme jouait très-bien de cet instrument. C'est la Reine qui voulut bien m'instruire de cette particularité, sans me dire toutefois par quelle aventure ce luth était venu à Stockholm. Pendant ce temps aussi, l'assemblée, éveillée au dernier point, prenait place sur des siéges et faisait cercle autour des malheureux; de toutes parts brillaient des yeux remplis de malice et d'une attente moqueuse. Pour moi, il me semblait voir deux gladiateurs destinés à périr, et je croyais lire

gravée sur la peau de leur front cette triste inscription : *Morituri te salutant.* Cela me faisait vraiment du chagrin pour M. Naudé.

Enfin on entendit tout à coup quelques accords que M. Meibom tira de ce pauvre luth que Mademoiselle de L'Enclos avait peut-être aussi caressé de ses jolis doigts. Ces accords étaient tout à fait faux, et hors de la tablature; mais, comme on croyait que c'était des accords grecs, on ne dit rien. Puis M. Meibom se mit à chanter, et M. Naudé à danser.

Muses à la belle chevelure, Apollon, qu'invoquait Pindare, aidez-moi à décrire ce chant et cette danse! Je vous parlais tout à l'heure des ours de la Dalécarlie! Combien j'aurais préféré entendre leurs grognements et jouir de la vue de leurs gesticulations naturelles! (pourvu qu'au préalable on les eût muselés). De tous côtés j'entendais un petit rire contenu qui grossissait toujours comme la mer quand elle monte; mais tout à coup la Reine ayant ri très fort, tout le monde reconnut le rire royal, et la vague creva avec un bruit épouvantable. Les plus graves n'y tenaient plus. M. Vossius étouffait, M. Saumaise se tenait les côtes. Moi, j'étais si content, que je ne riais pas, je regardais rire les autres. J'étais semblable à un auteur qui observe l'effet de sa pièce de théâtre. Aristophane et Térence, j'imagine, ne riaient pas à leurs comédies.

A ces éclats d'une hilarité universelle, immodérée, royale, olympienne, les champions se regardent d'un air interdit et interrompent leurs exercices; puis, à l'instant même, et comme saisi d'un accès de rage,

M. Meibom, éperdu, me cherche des yeux dans la foule, m'aperçoit, et, se sentant démuselé, se précipite sur moi. Le croiriez-vous, Monsieur! il lève sur ma figure sa main tout ouverte, et... Mais le comte Magnus, qui a servi, m'a dit que j'ai senti seulement le vent du soufflet.

Il s'ensuivit comme une mêlée, une sorte de brouhaha et de bousculade, puis on fit sur-le-champ sortir M. Meibom, afin que l'air frais du soir calmât ses humeurs irritées et l'âcreté de sa bile. Quant au bon M. Naudé, chacun chercha à le consoler, car on l'aime généralement. Il était tout confus, hors d'haleine et de sens. Il en fera une maladie, mais je le guérirai. Pour M. Meibom, après cet éclat et cette sauvagerie, il ne pourra pas, certes, rester plus longtemps à la cour, je m'en irais plutôt. Mais la Reine ne voudra pas perdre son médecin, et il faudra bien qu'il aille porter ailleurs ses chansons pindariques et ses colères de cuistre. Après cela tout le monde se retira, et voilà comment la fête finit.

Maintenant je vous dirai que j'ai toujours et plus que jamais le projet, que je vous ai annoncé plusieurs fois, de faire un livre intitulé : *Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à nos jours.* Cela peut, j'en conviens, paraître bizarre au premier aspect. Sied-il à un médecin, me direz-vous, à un docteur de la faculté de Paris, de se livrer à une étude pleine de frivolité? C'est là que je vous attendais. Ignorez-vous que les plus beaux génies de l'antiquité, que les docteurs de la foi chrétienne, que des Rois, que des Papes

ont touché à ce bel art? C'est l'éternel honneur de la musique de pouvoir citer dans ses annales tant de grands noms de législateurs, de philosophes, d'historiens, poëtes, guerriers fameux, souverains illustres. Où la couronne et la tiare ont passé, je puis bien fourrer mon bonnet carré, et la dignité de ces grands hommes vaut bien celle de Pierre Michon-Bourdelot. Allez, croyez-moi, ce ne sont pas mes juleps, mes sirops, mes saignées, mes ordonnances de toutes sortes qui feront vivre mon pauvre nom; mais je me présenterai hardiment, mon livre à la main, devant le tribunal de la postérité, quand j'y serai convoqué.

Si j'écrivais tout bonnement sur la médecine, comme vous me l'avez conseillé, serais-je plus habile qu'Hippocrate et Galien? Je ferais nombre avec un tas de barbouilleurs de papier. Ah! si j'avais le malheur d'être musicien de mon métier, je me garderais bien d'écrire sur la musique! où serait le mérite? Non, je ferais un gros livre sur la médecine que je ne saurais pas. Mais un médecin écrivant l'histoire de la musique, à la bonne heure! voilà du bon, du neuf, du piquant! Et c'est ce qu'il faut, Monsieur, dans le siècle où nous sommes. La hâblerie prend toujours. Les simples sont des niais. Sortez Diogène de son tonneau, que vous restera-t-il? un gueux comme un autre. Vous lui jeterez une obole et passerez votre chemin. Mais le tonneau, Monsieur, le tonneau!

Que si vous me dites : « Que mettras-tu dans ton livre? » Je vous répondrai que la matière ne me manquera pas. Depuis la création du monde jusqu'au jour

d'aujourd'hui, le monde est plein de musique. J'en vois partout, et de si belle que je n'en peux plus ouïr. Et ne savez-vous pas que les astres, en marchant dans l'espace, font entendre des accords sublimes? Je vous dirai un jour en quel mode tourne la terre; mais je ne toucherai pas à ces hautes questions. Mon champ sera encore assez vaste, et je le parsemerai çà et là de petites anecdotes, pour que les dames ne craignent pas de feuilleter mes pages de leurs mains blanches et parfumées. Sans le suffrage des femmes pas de réussite possible, mon cher Monsieur. Cet aphorisme en vaut bien un autre. D'ailleurs les femmes sont très-souvent mêlées aux annales de la musique, comme on le verra: témoin Clytemnestre, dont je vais vous conter l'histoire que je connais dans tous ses détails.

Vous savez certainement, Monsieur Le Gallois, que les Grecs usaient de plusieurs chants ou modes différents dont chacun avait son emploi. Voulait-on inspirer la joie, ou la tendresse, ou la colère, on prenait le mode indiqué, comme un chimiste prend une fiole dans son laboratoire, et l'effet ne manquait jamais. On pouvait, par exemple, au moyen d'un mode connu, exciter une sédition sur la place publique; puis quand le peuple était parvenu au dernier degré de la rage, on l'apaisait avec une modulation. Avec un autre mode, on allumait au cœur d'un amant une jalousie frénétique qu'on éteignait à volonté par la suavité d'un ton nouveau. On savait, par la force d'un air de flûte, faire naître la fureur dans l'âme d'un guerrier; il met l'épée à la main, il va la plonger dans le sang de son ami le plus

cher, se charger d'un remords éternel ; mais au même moment un air de cithare le jette dans un sommeil rempli de songes charmants, et il s'éveille couronné de roses. Les modernes ont perdu ces secrets merveilleux. Certes nos musiciens ont du talent, et leurs airs de flûte et de guitare me font grand plaisir, mais ils sont incapables de renouveler ces prodiges, dont pourtant l'histoire ancienne est remplie.

Un des principaux modes grecs, on peut dire le premier de tous, était appelé par eux dorien. Servant aux choses graves, sévères, honnêtes, religieuses, il était fort estimé des Lacédémoniens, et Lycurgue en faisait grand cas. Ce mode avait entre autres propriétés celle d'inspirer la chasteté ; aussi se gardait-on bien de jouer de ces airs-là devant les courtisanes.

Or Agamemnon, qui connaissait la force de cette musique et qui se défiait prudemment de la fragilité de Clytemnestre, son épouse, laissa auprès d'elle, lorsqu'il partit pour le siége de Troie, un musicien dorien pour l'entretenir dans la continence.

Elle vécut chaste tant que son musicien lui joua tous les jours, et à larges doses, les airs les plus fortement doriens; mais le Prince Égisthe, qui en était devenu passionnément amoureux et qui la trouvait inflexible, chercha les causes d'une vertu aussi étonnante, et il reconnut facilement que c'était l'effet des chants de son Dorien, lesquels élevaient ainsi chaque jour un mur de chasteté entre elle et lui. Cette découverte fut fatale à ce pauvre homme, car le Prince Égisthe, qui se souciait peu d'un musicien, et dorien surtout, le fit em-

poisonner et le remplaça adroitement par un musicien très-habile dans le chant myxo-lydien.

Or le chant myxo-lydien est un mode terrible. Gardez-vous-en bien si jamais vous vous mariez, préservez-en soigneusement votre femme, tout estimable qu'elle sera (je n'en doute pas), car devant ce chant perfide et insidieux, la vertu fond comme la glace au soleil. Plutarque en parle dans son *Traité de l'amour*.

Clytemnestre ainsi attaquée se trouva sans défense, et il devint facile à Égisthe de la rendre sensible; ce fut l'affaire de quelques airs et de quelques jours de régime myxo-lydien. La pauvre Clytemnestre succomba. Vous voyez qu'on peut l'excuser en quelque sorte, ou du moins la plaindre; elle eût probablement résisté sans l'artifice d'Égisthe, mais celui-ci avait étudié à fond tous les modes, et il n'en connaissait que trop bien la puissance et la valeur. Je crois, quant à moi, que beaucoup d'histoires amoureuses n'ont eu lieu que par la force de ce ton. En général, les jeunes gens bien faits, dont l'œil est doux et la taille bien prise, ont du myxo-lydien; il faut s'en défier, Monsieur, et encore, dans certains cas, les chants les plus doriens du monde n'y pourraient rien.

Il est certain que les sages ont toujours regardé la musique comme une science divine qui ne devrait servir qu'à des choses pieuses et salutaires, mais la corruption des mœurs, flattée par l'organe des musiciens, en a changé l'usage, il faut en convenir; c'est ce qui fait dire à M. de Mézerai qu'Anne de Boulen, femme d'Henri VIII, roi d'Angleterre, savait trop bien chanter

pour être sage. Elle avait une intrigue amoureuse avec son musicien Smetton (ce qui se voit assez souvent). Ce monarque, qui n'entendait pas raillerie, fit trancher la tête à la pauvre femme. Quant à Smetton, il fut tout simplement pendu et coupé par quartiers. Tout cela était probablement encore un tour du myxo-lydien, et l'on peut voir par là que, même transporté dans un climat brumeux, il ne perd rien de sa force. Ainsi beaucoup de musiciens perdent la vie et leur fortune par leurs incontinences, ce que j'ose dire sans leur déplaire, mon intention n'étant point de détruire la réputation des musiciens dans l'histoire de la musique.

L'histoire d'Amphion prouve que la musique fait sentir ses effets jusqu'aux choses inanimées : c'est par la force de l'unisson, et j'en ai des preuves.

Ainsi un écuyer du feu roi Louis XIII m'a dit qu'ayant un jour amené à dîner chez lui deux musiciens des plus belles voix de la musique du roi, ils entonnèrent un grand air, étant debout, vis-à-vis une grande glace, qui fut cassée en six morceaux par la force de l'unisson, et qu'ils furent obligés de changer de ton pour sauver le reste des glaces.

Un bon joueur de flûte m'a dit, que buvant un jour de la bière avec un de ses amis, chez un faïencier, il joua sur son flageolet un air supérieur, dans un ton très-aigu, et qu'en moins d'un quart d'heure il fit retentir et trembler toute la faïence de la boutique, ce qui fit fuir tous ceux qui étaient dedans. Il y a peu de gens versés dans la musique qui n'aient connaissance de ces faits et d'autres analogues.

Nous avons quantité d'exemples qui prouvent que la musique peut calmer les douleurs de l'âme. Ainsi, Ricimer, roi des Vandales, ayant perdu une grande bataille, fut contraint de s'enfuir dans les montagnes, où il fut investi. Accablé de douleur, il fit demander à son vainqueur, le général Bélisaire, un pain pour l'empêcher de mourir de faim, une éponge pour essuyer ses larmes et un instrument de musique pour se consoler dans son désespoir. On dit que Bélisaire ne lui envoya de tout cela que l'éponge. Je ne puis approuver cette raillerie.

Les Gêtes, peuple barbare, n'envoyaient jamais leurs ambassadeurs que la harpe à la main. Bel exemple que je voudrais voir suivi par nos diplomates modernes.

Un fameux médecin de la cour de France, mon collègue, m'a assuré qu'à Saint-Germain il avait guéri par la musique une dame de la première qualité, malade d'une passion amoureuse causée par l'inconstance de son amant. Ayant épuisé vainement toute sa science, il fit faire dans la chambre de cette dame un retranchement pour y placer des musiciens sans qu'elle pût les voir. On lui donnait trois concerts le jour, et le soir un jeune chanteur, dont la voix était très-suave, y chantait des airs les plus tendres du monde pour flatter sa douleur. Cela dura six semaines, au bout desquelles elle fut si bien guérie, qu'elle prit pour amant le jeune chanteur, tellement que le premier amant, étant revenu, trouva la place prise.

Je pourrais aussi rapporter des faits qui prouvent que tous les animaux sont sensibles aux charmes de la symphonie. La fable d'Orion a été imaginée pour montrer qu'elle touche même les poissons dans la mer, ce qui m'a été confirmé par un pilote qui a fait trois fois des voyages de long cours.

Vous refuserez-vous à croire Aristote? Ce grand philosophe nous apprend que les chevaux des Sybarites aimaient si passionnément la musique, que les Crotoniates, sachant le faible de ces animaux, s'avisèrent un jour de combat de mener avec eux une grande quantité de joueurs de flûte. Au son de ces instruments, les chevaux sybarites, se dressant sur les pieds de derrière pour danser, jettent leurs maîtres à terre, et passent en cadence du côté des Crotoniates. Ceux-ci n'eurent plus que la peine de tuer à leur aise leurs ennemis couchés dans la poussière, et les chevaux charmés les suivirent jusqu'à leur camp, et bien à propos, car ils n'avaient plus du tout de cavalerie.

Varron rapporte qu'il y avait en Lydie un marais dans lequel on voyait des îles flottantes, qu'au son de la flûte elles se rangeaient en cercle et formaient une espèce de danse, et Varron, Monsieur, est un homme grave. (*De rê rusticâ, lib. III.*)

J'ai vu fort souvent aux Tuileries, pendant le mois de mai, des gens qui y vont le matin avec des luths et des guitares, et autres instruments. Les rossignols et les fauvettes viennent se placer jusque sur les manches de ces instruments pour mieux entendre, et ces pauvres bêtes se laissent prendre à la main sans s'ef-

faroucher. Deux de mes amis m'ont assuré que, s'ils avaient voulu, en deux heures de temps ils auraient pris tous les oiseaux du jardin.

M. de la Motte-Le-Vayer m'a dit qu'en Guinée il y a des singes qui jouent de la flûte et de la guitare, et cela dans la dernière perfection.

J'ajouterai par curiosité ce que les Chinois disent d'un oiseau qu'ils ont en Chine, appelé *lac-ni,* ou bec de cire. Il est de couleur cendrée, pas plus gros qu'un merle, et passe pour un prodige de nature. Il chante des airs notés, parle chinois, représente à lui seul toute une comédie, touche des instruments et joue aux échecs.

Voilà une bien longue lettre, Monsieur, j'en suis honteux, et cependant je la prolongerais encore, si on ne me pressait de la fermer. Je vous l'adresse par un courrier que le Chancelier expédie pour Paris, lequel part dans une heure, et joindra aux dépêches royales ma volumineuse correspondance. Commencée, interrompue, continuée à diverses reprises, cette lettre vous dira quelle joie j'éprouve à m'entretenir avec vous. Je vous ai écrit bien des choses que j'aurais mieux fait de garder pour moi ; mais vous êtes indulgent et discret. Saluez pour moi tous nos amis, l'abbé de Hautefeuille en particulier. J'espère bien à la St-Pierre prochaine fêter joyeusement à Paris, à votre table ou à la mienne, mon patron, qui est aussi le vôtre. Ménagez-vous pour ce grand jour, et tenez-vous prêt à me faire raison. *Cura ut valeas.*

P.-M. Bourdelot.

Bourdelot revint en effet en France peu de temps après avoir écrit cette longue lettre, et c'est alors qu'ayant été pourvu des dispenses nécessaires, il obtint l'abbaye de Massay, sans s'engager dans les ordres, et prit le nom d'abbé Bourdelot.

Il mourut à Paris au mois de février 1685, dans sa soixante-seizième année. L'âge avait adouci depuis longtemps ce qu'il avait de causticité dans l'esprit, et tout le monde se plut à rendre justice à la bonté native qui faisait le fond de son caractère. Prodigue de sa science et, ce qui est plus rare, de sa bourse, il donna plus d'une fois au pauvre qui venait le consulter plus d'argent qu'il n'en fallait pour acheter le remède qu'il prescrivait, guérissant ainsi la misère avec la maladie. Plein d'obligeance aussi pour les savants et les hommes de lettres, sa bibliothèque était toujours ouverte à leurs recherches comme à leurs travaux.

Sain et vigoureux dans sa verte vieillesse, il pouvait espérer d'atteindre aux dernières limites de la vie humaine, comme son maître Hippocrate. Sa fin fut causée par un accident. Un valet mit par erreur de l'opium dans une conserve de roses, et endormit son maître pour l'éternité. L'*Histoire de la musique*, inachevée, passa entre les mains de son neveu Pierre Bonnet, médecin de la duchesse de Bourgogne. Il avait chargé par avance celui-ci de terminer cet ouvrage, si la mort venait à le surprendre, lui léguant tous les matériaux qu'il avait réunis, sa belle bibliothèque et le nom de Bourdelot, qu'il tenait à perpétuer.

Mais Pierre Bonnet-Bourdelot n'eut pas non plus le temps d'exécuter les dernières volontés de l'abbé, et ce fut à Jacques Bonnet, payeur des gages du parlement, frère puîné de Pierre, qu'échut enfin la gloire de mettre au jour l'*Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent*. Les annales de la musique gagnèrent à tous ces délais trente ans d'histoire de plus, car l'ouvrage ne parut qu'en 1715, trente ans après la mort de l'abbé. Ce livre fit grand bruit à son apparition ; l'auteur le dédia au duc d'Orléans, régent. « Monseigneur, lui dit-il, souffrez que je vous présente une héroïne qui court le monde depuis quatre mille ans. » On conçoit qu'après tant de siècles d'un silence obstiné, une héroïne aussi coureuse se décide enfin à raconter ses aventures, mais elle eût tout gagné à parler plus tôt. Certes, nous ne sommes pas de ceux qui veulent qu'on dise avec Mézerai[1] : *tout comptable est pendable*, et nous sommes persuadé que ce payeur de gages du parlement était un parfait honnête homme, mais c'est un pauvre historien.

On trouve au reste dans son livre plusieurs des faits rapportés par l'abbé Bourdelot dans sa lettre à M. Le Gallois, nouvelle preuve de l'authenticité du manuscrit trouvé rue des Bourdonnais.

Ce Jacques Bonnet était un maniaque, un illuminé,

1. Mézerai avait à se plaindre de quelque commis des finances. « Il voulut (*Biographie Michaud*) que le Dictionnaire de l'Académie, au mot *comptable*, servît son ressentiment, en recueillant le proverbe populaire : *Tout comptable est pendable*. Forcé par ses confrères de supprimer cette belle sentence, il écrivit en marge : *Rayé quoique véritable*. »

fort adonné aux mystères de la cabale. Il avait à ses ordres, disait-il, un génie nommé *Éliel*, qui ne manquait pas de lui apparaître dans les grandes occasions. A l'âge de quatre-vingts ans il tomba dangereusement malade. Il fallut lui dire de se préparer à la mort. « Allez, allez, dit-il, nous avons le temps, Éliel me préviendra. » Il mourut dans la nuit[1].

1. L'idée première de la *lettre à l'abbé Bourdelot* a été fournie par la lecture de l'*Histoire de la musique et de ses effets*, dont il est parlé plus haut; M. Pierre Le Gallois, à qui l'auteur de cette lettre suppose qu'elle est adressée, a publié un petit écrit sous ce titre : *Lettre de M. Le Gallois à mademoiselle Regnault de Solier, touchant la musique*. L'abbé Hautefeuille était ami de la famille Bourdelot; il s'occupait de physique et de mécanique. Il a publié une *Lettre à M. Bourdelot, premier médecin de madame la duchesse de Bourgogne, sur le moyen de perfectionner l'ouïe*. Il s'est aussi occupé des porte-voix, qu'il appelait des *trompettes parlantes*.

PIERRE FONTAINE [1]

L'amitié qui a uni M. Fontaine et M. Percier est si connue, si célèbre, elle est encore présente à tant de souvenirs, qu'on semble user d'une sorte de violence en séparant ces deux noms tant de fois prononcés ensemble, écrits au frontispice de tant d'ouvrages, de tant de projets, sur le marbre de tant d'édifices. On dirait que chacun de ces noms appartient invinciblement à l'autre, et qu'en les isolant on brise de nouveau cette alliance suprême de deux nobles cœurs, de deux grands esprits, que la mort seule avait pu briser.

Le temps rattachera les fils rompus de cette chaîne, et la postérité renouera la trame de ces deux existences si étroitement entrelacées. Quand ceux qui viendront après nous auront effacé la trace de nos pas, quand les petites distances que nous parcourons se seront confondues dans la longueur du chemin, quand

1. Cette notice a été lue à la séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts, le samedi 7 octobre 1854.

l'heure qui sonne dormira sous le poids du temps, ces deux noms ne se quitteront plus. On ne saura plus que l'un des deux amis s'est arrêté dans sa marche, qu'il s'est couché dans la tombe, que l'autre est resté seul pendant quinze ans. Il ne restera que le souvenir de travaux fraternels, d'une amitié constante, d'un dévouement sans bornes, et le reflet harmonieux d'une douce lumière, éteinte d'un seul coup, sans qu'aucun nuage soit jamais venu la troubler ni l'obscurcir.

Et cependant ces deux esprits, liés l'un à l'autre par un attachement si tendre et avec une persévérance si rare, étaient aussi divers qu'ils étaient unis. Riches de qualités opposées, ils trouvaient dans cette diversité même l'aliment fécond et salutaire qui fortifiait encore cette amitié puissante, toujours active et sans cesse excitée. Les qualités propres de chacun d'eux, et qui, isolées, se seraient peut-être refroidies, s'exaltaient en se combinant. De là un ensemble complet, instrument merveilleux de richesse, de lucidité, d'abondance, de rapidité. L'esprit ardent, vif, pratique de M. Fontaine, logé à l'aise dans un corps infatigable, servait de complément à l'esprit rêveur de M. Percier, enfermé dans une enveloppe débile. L'un avait besoin d'espace, l'autre trouvait le monde dans son cabinet. M. Percier employait sa paresse à travailler toujours; M. Fontaine ne dissipait aucune partie de son énergie, et l'apportait tout entière au service de M. Percier, qui ne semblait vivre que de la force de son ami. A l'un l'activité, la fièvre de l'exécution, la puissance qui se multiplie et s'accroît en agissant; à l'autre, le calme, les veilles

tranquilles, le travail assidu, qui chérit le silence et la paix du foyer. Avec des natures aussi distinctes, des goûts aussi tranchés, des besoins si différents, des penchants aussi contraires, ils s'aimaient comme les pigeons de la Fontaine. Je ne veux pas dire que « l'un d'eux s'ennuyait au logis, » mais l'autre y restait volontiers. « Attendez les zéphyrs, qui vous presse? » disait M. Percier. « Ne pleurez point, » répondait M. Fontaine, « trois jours au plus rendront mon âme satisfaite, je reviendrai dans peu. » Et en effet, il revenait, plein d'ardeur, riche de projets et de trésors nouveaux, plus heureux que le pigeon imprudent, ayant trouvé partout, j'imagine, « bon souper, bon gîte, et le reste. »

M. Raoul-Rochette a lu dans cette enceinte, en 1840, une notice pleine de charme et d'intérêt sur M. Percier. Que ne nous est-il donné de le voir encore au milieu de nous, de l'entendre, à cette même place, raconter à cette assemblée la vie de M. Fontaine, décrire et analyser ses travaux, assigner la place qui lui appartient parmi les maîtres, payer enfin à celui qui disparaît aujourd'hui le digne et pieux hommage si bien rendu à celui qui avait été enlevé le premier[1] ! Achevant ainsi son œuvre, et couvrant de la même couronne ces deux grands artistes, il eût retracé leur histoire et restauré, pour ainsi dire, leur amitié, comme ils auraient

1. M. Raoul-Rochette est mort au mois de mai 1854. L'auteur de cette notice a été élu secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts au mois de juillet suivant. Cette notice sur Fontaine est la première lecture qu'il ait faite en cette qualité.

eux-mêmes restauré les débris d'un noble monument que le temps aurait renversé.

Cette notice sur M. Percier, lue ici par M. Raoul-Rochette, est un des premiers travaux qu'il ait consacrés à l'Académie des beaux-arts, où il venait d'être appelé à remplacer M. Quatremère de Quincy, qui se retirait chargé d'ans et de renommée. Que de noms illustres et vénérés on rencontre dans l'histoire de l'Institut, et combien de devoirs ils imposent!

A défaut de la voix éloquente de M. Raoul-Rochette, nous aurons du moins un guide fidèle, sincère, dont l'exactitude ne saurait être mise en doute. Ce guide, c'est M. Fontaine lui-même.

M. Fontaine a écrit l'histoire de sa vie, et pour ainsi dire l'histoire de son temps, qu'il raconte à une famille qui lui était chère. Le 20 septembre 1839 (il entrait ce jour même dans sa soixante-dix-huitième année) il commençait son volumineux manuscrit par des paroles auxquelles Dieu permit qu'il donnât un heureux et long démenti : « Resté jusque aujourd'hui sans infirmité, dit-il, je pense cependant que le terme de ma longue carrière ne peut être éloigné. » Il travailla cinq ans à ce récit, et s'arrêta le 20 septembre 1844, jour anniversaire de sa quatre-vingt-deuxième année, comme il le dit lui-même dans une note tracée d'une main ferme et sûre. Le volume porte pour titre : « *Mia vita,* » et pour épigraphe ces mots touchants : « *Morto che sarò, che nel pensier vostro io viva.* » Quatre ans plus tard, le 20 septembre 1848, « jour de mon entrée dans la quatre-vingt-septième année de ma longue vie, » écrit-il en-

core avec la même netteté, il reprend la plume; il raconte en quelques pages, et sous l'impression de la plus vive douleur, les événements du mois de février et la chute du roi Louis-Philippe. Puis il annonce qu'il veut enfin n'appartenir qu'à lui-même. « Après être resté sans interruption, » dit-il, « presque un demi-siècle dans l'exercice de la même place; après avoir été successivement, en commençant par la convention et le directoire, architecte du palais du Louvre, des Tuileries et de toutes leurs dépendances, sous le consulat, sous l'empire, sous Louis XVIII, sous Charles X, sous Louis-Philippe, et définitivement sous la république de 1848, je me détermine à solliciter ma démission. Je vais donc pendant quelques instants, s'il plaît à Dieu de me les accorder, jouir du repos que je n'ai jamais eu, et après lequel j'ai bien souvent soupiré. » Il écrivit au bas de la dernière page: « *Nunc dimittis servum;* » puis, regardant sa mission comme achevée, il ferma, pour ne plus le rouvrir, ce livre auquel il aurait pu ajouter tant de pages pendant six ans d'une existence paisible, heureuse et vénérée.

M. Fontaine, je dois le dire, craignait beaucoup les notices nécrologiques, et « les récits faux et mensongers » (c'est ainsi qu'il s'exprime) qu'elles renferment d'ordinaire. Il le déclare dès la première page de son manuscrit. J'aime à croire cependant qu'il excluait de cet anathème les notices et les éloges qu'on lit dans cette enceinte. « C'est pourquoi, » écrit-il, « j'ai pris le parti de rechercher dans mes souvenirs, dans mes notes, les moyens de faire connaître sans emphase la vie et les

actions d'un homme qui, toujours ennemi de l'affectation, n'a jamais, pendant le long exercice de sa profession, eu d'autre but, d'autre pensée que de trouver, dans les sentiers du vrai et du juste, les moyens d'arriver au bien. »

On comprend que sous le coup d'un avertissement aussi sévère, et devant des matériaux laissés dans une telle intention, la vérité, qui est toujours un devoir, est aujourd'hui une impérieuse nécessité. Je vais donc supposer que M. Fontaine est ici présent au milieu de nous; et de même que les secrétaires de Sully lui racontaient sa propre vie, je vais retracer à M. Fontaine lui-même les principaux événements de son existence, consultant sans cesse le précieux manuscrit, empruntant plus d'une fois ses propres expressions. Si quelque vérité le choque, il ne pourra s'en prendre qu'à lui. Nous parlerons surtout de sa jeunesse, de ses premières années, déjà si éloignées de nous, laissant à l'histoire contemporaine le soin de parler de ceux de ses travaux dont nous avons été témoins.

Pierre-François-Léonard Fontaine est né à Pontoise, l'aîné de sept enfants, le 20 septembre 1768. Il était d'une famille où l'architecture, en quelque sorte héréditaire, avait cependant promptement dégénéré. L'aïeul, architecte d'abord, s'était bientôt contenté de quelque célébrité dans l'art de conduire les eaux et de décorer les jardins. Le père, architecte aussi, glissant encore plus vite sur la pente rapide, était devenu entrepreneur de bâtiments, puis plombier-fontainier; mais il était habile et honoré dans sa profession. Le génie du

fils ralluma ce flambeau qui s'éteignait en se transmettant, et sut retrouver l'art perdu dans cette industrie.

Le jeune Pierre, placé de bonne heure au collége de Pontoise, en sortit à seize ans. Son père avait besoin de lui et l'envoyait à l'Ile-Adam, où il faisait exécuter de grands travaux dans le château du prince de Conti, sous la direction de l'architecte André. La vocation du jeune homme se fit bientôt jour. Son goût pour l'architecture se révéla, en même temps que son aptitude à la pratique de toutes choses. Travaillant avec les fontainiers à la pose des conduits en fer ou en plomb, avec les maçons à la construction des aqueducs, avec le contre-maître Jean Peuchaud à la comptabilité des ateliers, il allait ensuite, pour se reposer, pour se récompenser de ces travaux vulgaires, étudier les plans de l'architecte, recevoir ses conseils, copier ses dessins. C'est ainsi qu'au milieu des ouvriers de tout genre, sur le terrain même des chantiers, au sein d'une activité de tous les instants, il reçut une de ces éducations pratiques qui tracent des empreintes profondes et durables, et qui conviennent surtout à ces intelligences promptes, à ces esprits curieux et tenaces que le travail attire, que la difficulté excite, et que plus tard l'étude saura polir et vivifier.

Un jeune homme nommé Thibaut, qui devait aussi devenir un artiste distingué, arriva alors de Paris. Déjà connu comme dessinateur, il était appelé à l'Ile-Adam pour mettre au net les projets de M. André. Les deux jeunes gens se convinrent, et une commune ardeur pour l'étude fut le lien d'un amitié durable; cette liai-

son fut surtout alors profitable à Pierre Fontaine. Les conseils, les leçons, l'exemple de Thibaut, un peu plus âgé que lui et beaucoup plus habile, éclairèrent son esprit d'une lumière nouvelle et achevèrent de déterminer sa vocation.

Ces deux jeunes gens, on pourrait dire ces deux enfants, n'avaient qu'un goût, l'étude de l'architecture, et ce goût s'éleva bientôt jusqu'à la hauteur de la passion. Tous les ans, à Paris, le jour de la Saint-Louis, on exposait publiquement les travaux des élèves de l'Académie d'architecture qui concouraient pour la pension de Rome. Les deux camarades de l'Ile-Adam résolurent d'aller voir cette exposition. Demander au sévère M. André la permission de faire ce voyage était se soumettre d'avance à un refus certain. Ils se passèrent de permission; par une nuit sombre, s'entourant de toutes les précautions usitées par les malfaiteurs munis d'échelles de cordes et de lanternes sourdes, ils escaladèrent les murs du château et partirent à pied pour Paris.

Nous devons dire que Pierre Fontaine, âme de ce complot, était encouragé à cette aventure par la réussite complète d'une expédition du même genre qu'il avait menée à bien quelques années auparavant, pendant qu'il était encore au collége de Pontoise. Il n'avait alors que douze ans, et cette fois ce n'était pas une question d'architecture qui l'avait ému. Pierre Fontaine avait eu la fantaisie d'aller à l'Opéra.

Gluck venait d'arriver à Paris, et le 19 avril 1774 on avait donné à l'Opéra la première représentation

d'*Iphigénie en Aulide*. Le bruit de l'immense succès avait bientôt retenti jusqu'à Pontoise et percé les murailles du collége. Les merveilles qu'on racontait montèrent à la tête de l'écolier, qui se trouva pris d'un désir irrésistible d'aller admirer cette *Iphigénie* qui troublait son repos. La chose était difficile, ou pour mieux dire impossible. Il chercha des complices et n'en trouva pas; l'aventure était trop pleine de périls : il entreprit de les braver seul.

Profitant d'un jour de fête et d'un congé qu'il avait obtenu à l'insu de ses parents, il sortit du collége dès que les portes furent ouvertes, gagna le bord de l'eau, et, se jetant dans un petit bateau qui descendait la rivière, il oublia Pontoise, le collége et les professeurs! Il allait rejoindre la flotte grecque, il voguait vers l'Aulide; il rencontrerait bientôt Agamemnon, Calchas, Iphigénie, tout cet opéra qu'il avait rêvé, vers lequel il courait, en s'écriant comme Achille :

Et quoi qu'on me prédise,
Je ne demande aux dieux qu'un vent qui m'y conduise.

Mais le petit bateau n'allait pas si loin; il s'arrêtait à une lieue de Pontoise pour y charger des briques. Force fut au nouvel allié des Grecs de reprendre terre et de continuer son chemin pédestrement.

Il marchait depuis quelque temps et commençait à trouver la route longue, le pavé dur et le voyage pénible, lorsqu'il fut dépassé par un brillant équipage. Il ne put s'empêcher de jeter un regard de convoitise sur cette bonne voiture qui roulait si vite, qui paraissait si

douce, et qui venait de le couvrir d'un nuage de poussière. A quelque distance la voiture s'arrêta. Pierre Fontaine, qui marchait toujours, allait la dépasser à son tour, lorsque le voyageur, commodément installé sur de moelleux coussins, lui adressa la parole :

« Vous semblez bien pressé, mon petit bonhomme; ù donc allez-vous si vite?

— Je vais à l'Opéra, monsieur, répond l'écolier d'une oix ferme et d'un accent décidé.

— Comment, à l'Opéra?

— Certainement; je vais voir *Iphigénie en Aulide.*

— Vous êtes donc bien riche?

— J'ai deux petits écus et une pièce de douze sous! dit fièrement le jeune amateur. »

Le voyageur fit monter près de lui le piéton poudreux, le conduisit à Paris, fit rectifier sa toilette, lui offrit un excellent dîner, et mit le comble à tant de gracieusetés en lui donnant un billet d'Opéra. Après le spectacle, l'écolier retrouva à la porte du théâtre le brillant équipage. Il y monta sans s'émouvoir, se fit ramener à Pontoise, et rentra tranquillement au collége, tout rempli de magiques souvenirs, encore muni de ses deux petits écus, de sa pièce de douze sous, et sans que personne pût se douter qu'il venait d'entendre Legros et mademoiselle Arnould, qu'il avait vu le coin du roi et le coin de la reine, M. Suard, l'abbé Arnaud, la Harpe, Diderot, Marmontel, le baron de Grimm, et le chevalier Gluck. M. Fontaine n'a jamais su le nom du protecteur bizarre auquel il devait tant de reconnaissance; peut-être était-ce Gluck lui-même, revenant de faire sa cour

au prince de Conti, et charmé de trouver sur une grande route un ami si dévoué, un partisan si précoce et si chaleureux de son *Iphigénie*.

Mais le voyage nocturne avec Thibaut ne devait pas se passer aussi agréablement. Nulle voiture hospitalière ne les recueillit; il leur fallut marcher jusqu'à Paris, où ils arrivèrent épuisés et mourant de faim; ils n'avaient oublié qu'une seule chose, de l'argent; la bourse des conspirateurs était vide. Ils virent d'un œil morne et découragé les dessins, les plans, les façades qu'ils auraient voulu admirer, mais qui n'avaient plus de charmes pour eux, et revinrent tristement à l'Ile-Adam, où les attendaient de justes reproches, les alarmes d'une mère et les sévères réprimandes de M. André.

La fatigue de cette course insensée rendit le jeune Fontaine gravement malade : on le crut près de succomber; il fut condamné, ses jours furent comptés, et les médecins préparèrent les parents à la perte de ce fils si chéri. On sait que cette cruelle épreuve leur fut épargnée, et que Fontaine trompa ce pronostic douloureux, auquel il survécut trois quarts de siècle.

Ce voyage eut cependant un heureux résultat. M. Fontaine père comprit qu'un jeune homme capable d'un pareil dévouement ne pouvait plus se contenter des leçons qu'il recevait à l'Ile-Adam; il se décida à le conduire à Paris.

Pierre Fontaine, qui avait gardé l'*incognito* dans ses deux premières visites à la capitale, y fit son entrée solennelle, vers la fin d'octobre 1779, en croupe sur le cheval que montait son père. Ils descendirent rue

Montorgueil, à l'hôtel Saint-Claude, tenu par M. Picquenard.

M. Picquenard, dont le nom est ainsi transmis à la postérité, était, dit M. Fontaine, « le filleul de mon père, qui lui avait prêté quelque argent, et il fut convenu qu'il me nourrirait et me logerait en acquit d'une partie de sa dette. » Cet arrangement plein de sagesse et d'économie ne satisfit pas longtemps le jeune artiste. Le séjour que son père, dans sa prudence, lui avait préparé, offrait peu d'agréments, et les hôtes manquaient d'élégance. L'hôtel Saint-Claude était le rendez-vous, le quartier général, la bourse enfin des marchands de farine, des marchands de beurre, des marchands de poisson de Pontoise. Pierre Fontaine s'occupa bientôt de trouver un domicile moins fortement empreint des souvenirs de sa ville natale. L'amour de la patrie semble cependant avoir encore inspiré le choix de sa nouvelle résidence. Il alla demeurer chez un marchand de farine de la rue des Prouvaires; mais au moins il y logeait seul.

Le lendemain même de son arrivée, il avait été présenté à M. Peyre jeune, inspecteur des bâtiments du roi, dont l'école d'architecture, située rue Boucher, était célèbre. C'est dans cette école, où M. Percier venait aussi d'être admis, que les deux jeunes architectes se virent pour la première fois, qu'ils commencèrent à s'aimer, et que naquit cette communauté d'études, de luttes, de travaux et de gloire.

Comme on le pense bien, l'objet de l'ambition des jeunes architectes était alors, comme maintenant, le

premier grand prix de l'Académie. Mais, pour se présenter à ce concours, il fallait d'abord être élève de l'Académie.

Aujourd'hui les lettres, les sciences, les beaux-arts, se prêtent dans l'Institut un mutuel appui, et dans ce concours généreux chacun sent redoubler son courage et sa force. On respire le même air, l'air d'une seconde patrie; et quoique les Académies vivent de leur propre vie, comme elles sont unies par un lien fraternel, chacun, dans sa sphère, prend part à l'œuvre de tous. A cette époque, ce lien n'existait pas, et l'Académie d'architecture, comme les autres académies, vivait dans son isolement.

L'Académie d'architecture, établie en 1671, par les soins de Colbert et sous la protection de Louis XIV, se composait de trente-deux membres, parmi lesquels on comptait le professeur d'architecture, le professeur de mathématiques et le secrétaire perpétuel.

A l'époque où Fontaine étudiait, le professeur d'architecture était David Leroy, membre aussi de l'Académie des inscriptions, célèbre par ses voyages, par ses écrits, par sa publication sur les *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Un des premiers après Winckelmann, David Leroy avait essayé en France, peut-être même en Europe, de ramener les écoles à l'étude de l'antiquité: il professait depuis quarante ans quand l'Institut fut créé, et il fut un des premiers élus de la classe des beaux-arts. Le professeur de mathématiques était M. Mauduit. Le secrétaire perpétuel était Sedaine.

Les étudiants étaient partagés en deux classes : les

uns, en nombre illimité (c'était le vulgaire, le peuple, le tiers état), pouvaient suivre les cours et concourir pour les médailles que l'on donnait tous les mois, mais ne pouvaient être admis au concours dont la récompense était le grand prix.

Ce privilége était réservé aux élèves de l'Académie, véritables patriciens des écoles. Chacun des membres de l'Académie avait le droit de désigner un élève, de le prendre sous son patronage, de le présenter au grand concours. Il faut signaler encore une particularité remarquable. Le lauréat ne recevait pas nécessairement la pension de Rome. L'Académie décernait le prix, le ministre de la maison du roi donnait la pension. Un élève pouvait remporter le prix sans recevoir le brevet de pensionnaire; le ministre donnait souvent le brevet à un élève qui n'avait pas obtenu le prix.

M. Fontaine parvint enfin à mériter l'honneur d'entrer dans le corps d'élite des étudiants privilégiés. M. Heurtier, membre de l'Académie, le choisit pour son élève, et lui ouvrit ainsi l'entrée du grand concours, auquel il ne fut admis cependant qu'après de persévérantes études.

Le concours d'architecture qui vient d'avoir lieu cette année même [1] à l'Académie des beaux-arts, pourrait être l'occasion d'un rapprochement qui ne manquerait pas d'intérêt. Les sujets de programme ne sont pas inépuisables : il se trouve, et c'est un hasard qu'il faut remarquer, que le sujet que les concurrents ont eu à

1. 1854.

traiter cette année est à peu près le même que celui qui fut donné pour le concours de 1785, auquel prit part le jeune Fontaine, et dans lequel il obtint le second grand prix. Nous devons dire, à l'éloge de l'Académie actuelle, dût sa modestie en souffrir, que le programme donné aujourd'hui est plus complet dans son ensemble, plus satisfaisant dans son esprit; qu'il a dans son énonciation quelque chose de plus grand, qu'il est pourvu de détails qui ajoutent encore à la richesse de la donnée principale. Ne serait-il pas curieux de rapprocher les travaux faits pour ces deux concours ? Et si ces dessins, tracés depuis trois quarts de siècle, ont pu être conservés, si, malgré les tumultes de tant de révolutions, ils dorment encore dans la paix poudreuse de nos archives, ne serait-il pas opportun de les éveiller, de secouer cette poussière, de comparer les styles, les maîtres, les élèves, l'enseignement, de rajeunir ces couronnes flétries, en présence des jeunes lauriers que l'Académie vient de décerner? Et fasse le ciel que les lauréats couronnés tout à l'heure soient appelés à fournir une carrière aussi remplie, aussi brillante que l'a été celle de l'homme éminent dont nous esquissons la vie !

Ces travaux oubliés, ces maîtres dont plusieurs furent célèbres, ces élèves qui ne sont plus, et dont quelques-uns devinrent aussi des maîtres, ces témoignages d'un enseignement qui allait s'éteindre pour renaître plus brillant, ces débris d'une école que le temps allait rajeunir, le temps les sépare encore moins de nous que les changements survenus dans nos mœurs, dans notre

vie publique comme dans notre vie privée, dans nos goûts, dans nos arts eux-mêmes. Qui ne sait que si les principes du beau, du grand, du vrai sont immuables, des besoins nouveaux, des habitudes nouvelles produisent aussi des formes nouvelles, quelquefois peu conformes à ces principes qu'on respecte toujours et qu'on viole si souvent, et qu'on ne proclame jamais aussi haut qu'alors qu'on les oublie? Il se pourrait bien qu'à certaines époques le simple et le vrai fussent logés dans l'île escarpée et sans bords dont parle le poëte. Quelques pilotes dévoués et courageux croisent autour de l'île, s'efforçant de ramener ceux qui en sont dehors. Navigation difficile, où l'on chavire souvent! mission pleine de périls, qui n'offre souvent au pilote, pour toute récompense, que les railleries de ceux qu'il voudrait sauver!

On demandait aux concurrents de 1785 un *projet pour la sépulture des rois et des princes de la famille royale*. On ne peut s'empêcher d'être tristement ému en songeant à ce programme, à cette date, à cette famille royale! Nous pouvons dire ici comment M. Fontaine avait traité ce sujet. A défaut de ses dessins, nous avons la description que l'auteur en a laissée, et que nous transcrivons.

« J'avais imaginé, dit-il, de placer sur le sommet de la montagne de Montmartre l'édifice demandé. Après avoir indiqué par des étages de portiques différents au-dessus les uns des autres les rangs qui distinguaient les sépultures des souverains, celles des princes et celles des grands, je consacrais, dans un ordre méthodique

et dans une disposition régulière, le reste de la montagne, jusqu'au boulevard extérieur, à la sépulture des habitants de la capitale. J'avais, dans le dessin de ma façade générale, supposé l'effet d'un coup de tonnerre qui éclairait le sommet de la pyramide circulaire, sur laquelle on voyait, au centre d'un cercle de coursiers lancés au galop, la statue du Destin qui portait sur le monde, la faux à la main, la mort dans toutes les directions. J'ai lieu de croire, ajoute M. Fontaine, que ma pensée, un peu alambiquée, et à laquelle je n'avais pu joindre aucune explication, n'a pas été comprise, et que mon coup de tonnerre seul, quoique assez mal rendu, m'a fait avoir le second grand prix, auquel je n'aurais pas même osé prétendre. »

Il est curieux de lire l'opinion que M. Fontaine émet, après tant d'années, sur cette composition juvénile, qu'il apprécie, comme on le voit, sans trop d'indulgence. Il traite avec la même indifférence plusieurs ouvrages de sa jeunesse. Il est souvent juge inflexible, et n'a pas d'entrailles paternelles.

On sera certainement frappé, en lisant cette description, de la similitude qui existe entre le projet ainsi développé par la jeune imagination de M. Fontaine et le sujet proposé cette année [1]. Car l'idée de placer le monument sur une montagne, fournie aujourd'hui par le programme de l'Académie, n'était pas indiqué dans l'ancien programme, et appartient tout entière à M. Fontaine. Il y a donc là une invention, une conception

1. Le sujet donné en 1854 était : *un édifice consacré à la sépulture*

hardie qui grandit le sujet, puisque, sous le crayon du jeune artiste, le tombeau prend les proportions d'une vaste nécropole. Il y a aussi une certaine poésie dans l'idée aussi bien que dans l'effet de ce coup de tonnerre qui éclaire le sommet de l'édifice. Mais, sans manquer au respect que l'on doit à la mémoire de M. Fontaine, on peut ajouter quelques observations aux siennes, et dire, non pas à l'académicien, mais au jeune concurrent, qu'en esquissant sa composition il était sous l'influence d'une étude trop jalouse, trop exclusive, trop ardente des arts et des mœurs de l'antiquité; que son projet est païen, que la religion en est absente, que la prière n'y a pas de place. Il est certain que ce monument aurait mieux convenu à la race d'Agamemnon qu'à la famille du roi très-chrétien, et que si on l'eût exécuté, le Destin aurait pu à bon droit s'étonner de se voir à Montmartre.

Quoi qu'il en soit, ce projet mérita à Pierre Fontaine le second prix et presque le premier, accordé, à la majo-

des souverains d'un grand empire. Voici les parties les plus importantes du programme que les concurrents avaient à remplir :

« Cet édifice serait situé sur une éminence ou sur un côteau à proximité d'une capitale. Des pentes douces y donneraient accès.

« Il se composerait d'une partie souterraine et d'une partie en élévation. Dans la première seraient disposés les caveaux.

« Les escaliers par lesquels on y descendrait devront être combinés de manière à produire un effet imposant.

« C'est dans l'édifice du haut que seraient célébrées les cérémonies funèbres ; il devra être disposé de telle sorte que l'on puisse y officier en grande pompe et y admettre les grands corps de l'État. L'intérieur serait décoré de monuments commémoratifs.

« Cet édifice, qui aura à la fois le caractère religieux et funéraire, serait entouré d'une enceinte et de plantations, etc. »

rité d'une voix seulement, à l'élève Moreau, devenu plus tard aussi un architecte distingué. Mais Fontaine ne poussa pas plus loin la recherche des récompenses académiques; il s'arrêta et ne concourut plus. Il faut dire la cause de cette abstention.

L'année précédente, un jeune peintre qui a laissé de grands souvenirs, Drouais, élève de David, avait remporté avec éclat le grand prix, et était parti pour Rome, où il allait mourir, où Fontaine et Percier, devenus ses amis, devaient, avec le sculpteur Michallon, lui élever un monument consacré par la piété de ses camarades. Son tableau de prix, *la Cananéenne pénitente*, avait excité un véritable enthousiasme, et les élèves, décernant à Drouais les honneurs d'une ovation publique, l'avaient porté en triomphe autour du Louvre, et, chose inouïe, avaient applaudi les académiciens!

Un pareil phénomène était gros de tempêtes. Le second prix d'architecture, accordé à Fontaine, ne satisfit pas les élèves, qui lui décernaient le premier; et je n'ose dire ici avec quelle irrévérence extrême ils traitèrent cette fois les juges du concours.

Le scandale fut grand, et le pauvre Fontaine en porta tout le poids. On l'accusa d'avoir été un des auteurs d'une manifestation qui l'avait au contraire profondément affligé, parce qu'il prévoyait bien qu'on l'en rendrait responsable. Il crut qu'il ne pourrait effacer de l'esprit de ses juges une prévention que son caractère droit, sa conduite régulière et laborieuse, sa reconnaissance et son respect pour ses maîtres auraient certainement fait évanouir, et il renonça sur-le-champ à courir

les chances de ce premier prix qu'il devait être appelé à donner tant de fois.

Il fallait cependant voir l'Italie, Rome surtout. Il demanda encore à son père vingt-cinq louis. Muni de ce subside, que la tendresse paternelle augmenta de la promesse d'une pension de 400 francs, il se décida à partir pour Rome.

Vers la fin de septembre 1785, le coche d'Auxerre, relégué désormais dans les souvenirs fabuleux de nos anciennes traditions, quitta le port Saint-Paul à Paris, recélant dans ses flancs toute une compagnie d'heureux artistes, qui commençaient ainsi, en remontant lentement la Seine, ce voyage qui ne devait se terminer que sur les bords sacrés du Tibre. La joyeuse compagnie se composait de Pierre Fontaine; de Dufour, architecte comme lui, et qui occupa aussi une place dans son amitié; de Michallon, qui venait de remporter le prix de sculpture, et de quelques autres artistes. Laissons-les tous sur le coche d'Auxerre, et sans les suivre dans ce long voyage, accompli difficilement, à pied, en voiture, sur les fleuves, sur la mer, qui ne leur fut pas clémente, retrouvons-les à Rome, où ils arrivèrent à la fin de l'année, dans la saison des pluies. Mais rien ne pouvait empêcher nos jeunes amis de parcourir avidement la ville fameuse, objet de leur ardente aspiration.

Quand un long enivrement fut dissipé, quand il fallut descendre de ces nobles hauteurs, pleines de ravissements, pour s'occuper des choses vulgaires de la vie de tous les jours; quand il fallut quitter tous ces grands souvenirs, et sortir du Forum pour compter avec son

hôtelier, un profond découragement s'empara de l'âme du jeune artiste. Il fallait oublier les beaux noms de l'antiquité, pour écrire à un oncle, chanoine à Lisieux, qui avait promis une petite pension, dont le quartier n'arrivait pas. Le présent était plein d'inquiétudes; il ne restait plus rien des vingt-cinq louis. La fortune vint heureusement, quoique d'une main avare, au secours de la bourse épuisée. Un soir que Fontaine et Dufour rentraient à leur modeste domicile de la porte *Pinciana*, tout près de ce beau palais de la *Villa Medici*, aujourd'hui palais de notre Académie, et où flotte le drapeau de la patrie, pour rappeler à nos jeunes artistes que la France compte sur eux, que leurs travaux lui appartiennent, que leur avenir fait désormais partie de l'honneur du pays; un soir, ils avaient osé confier quelques *baiocchi*, leur dernière ressource, au hasard de la loterie papale, et ils avaient gagné! Vingt piastres, cent francs, tombaient dans leurs mains frémissantes! Trésor inespéré qui leur rendait le courage! subside tombé du ciel! manne bienfaisante, qu'ils eurent la sagesse de ne pas chercher à recueillir une seconde fois!

Fontaine, pour se créer des ressources, voulut faire des vues de Rome, les colorier à l'aquarelle, afin de les vendre aux étrangers, curieux de ces sortes de souvenirs; « mais après plusieurs essais qui eurent peu de succès, » dit M. Fontaine, « je reconnus que je devais, avant tout, étudier le dessin, que je savais fort peu, et apprendre la perspective, que j'ignorais entièrement. »

M. Fontaine rencontra alors, dans un café de la rue

du Cours, un vieux gentilhomme français qui avait le goût de toutes les belles choses ; il se nommait M. de Nainville. Fixé à Rome depuis plus de vingt ans, il avait trouvé dans un revenu médiocre des ressources suffisantes pour vivre dans la paix que donnent la culture des lettres et l'amour des arts. Le vieux gentilhomme s'intéressa au jeune artiste et le prit en sincère amitié. Frappé de son désir de s'instruire, il voulut combler les vides d'une éducation imparfaite, et commença par lui enseigner ce dont il avait le plus besoin, la perspective : car M. de Nainville dessinait très-bien. Ils visitaient ensemble les monuments de Rome, et s'arrêtaient surtout devant les débris qui peuplent le Forum. Là, assis sur une pierre tombée d'un fronton en ruine, M. de Nainville expliquait à l'élève attentif les règles de la perspective, et lui faisait tracer sur le sable les figures nécessaires. Un souffle de vent effaçait quelquefois la leçon ébauchée, mais elle renaissait pleine de vie dans les souvenirs du jeune homme. Souvent aussi elle restait gravée sur le sol, abandonné aujourd'hui à sa majestueuse solitude, et le maître et l'élève, dans leurs promenades matinales, retrouvaient les lignes oubliées dans le sentier désert. D'autres jours, M. de Nainville, par un ingénieux enseignement, lui expliquait Virgile dans la langue du Tasse; ou bien encore, entrant dans le Colisée, sous l'ombre des portiques, il lui apprenait Rome, Tacite et Cicéron à la main. Noble amphithéâtre pour ces leçons solitaires données avec simplicité, reçues avec respect, et qui achevaient, au milieu de Rome,

une éducation commencée dans l'école obscure d'une petite ville des Gaules!

Au milieu de ces leçons, dont M. Fontaine conserva toujours le souvenir, il apprit avec bonheur que Percier venait de remporter le grand prix d'architecture, qu'il allait venir à Rome; et bientôt une lettre de Percier annonça une nouvelle qui changeait tout à fait une position pleine d'incertitudes : « Je suis plein de joie, écrivait Percier, Fontaine vient d'obtenir la pension. » C'était M. Heurtier qui, veillant de loin sur l'élève dont il avait vu à regret l'éloignement, avait obtenu pour lui cette faveur de M. de Breteuil, ministre de la maison du roi. M. de Breteuil s'était rappelé que M. Fontaine père avait exécuté pour lui des travaux importants, et il récompensait dans le fils l'habileté et la probité du père.

Percier et Fontaine, bientôt présentés à M. Lagrenée, directeur de l'école, et installés au palais de France, nouèrent plus cordialement encore la liaison commencée dans l'atelier de M. Peyre. Témoins des dissipations de quelques-uns de leurs camarades, ils s'isolèrent et s'affermirent dans leur amitié. « Nous fîmes, Percier et moi, nous dit M. Fontaine, sans bruit, sans éclat, un pacte d'amitié, fondé sur l'estime et la confiance. Nous concertâmes ensemble un plan d'études qui plus tard nous a été très-utile. »

Ce plan d'études, concerté entre deux jeunes gens dont le plus âgé avait à peine vingt-quatre ans, et c'était Fontaine, était remarquable par la nouveauté qu'il présentait. Les deux amis, dans leur ardeur in-

telligente, avaient été frappés par une révélation subite ; un éclair de génie venait de leur montrer qu'il y avait deux Romes dans Rome. Ils furent comme éblouis de l'éclat que répandaient des richesses merveilleuses jetées à profusion sur ce sol généreux, et que les architectes leurs devanciers, fermant les yeux à la lumière, n'avaient pas aperçues ou, pour mieux dire, n'avaient pas voulu voir. Pour eux, leurs regards embrassèrent tout ce vaste horizon. A côté des temples en ruines, ils virent les églises et les basiliques debout. A côté des palais couchés dans la poussière, près des thermes écroulés, ils virent les palais pleins de vie des seigneurs romains. Sur les voies antiques ils admirèrent ces *villa*, ces jardins que l'art de la renaissance avait semés au milieu de tant de débris. En présence de ces beautés, ils firent deux parts de leur vie. L'une, consacrée aux devoirs imposés aux pensionnaires, appartenait à la Rome des Césars ; l'autre, que de vaines distractions auraient pu emporter, fut consacrée à la cité moderne. M. Fontaine rend ainsi compte de ces doubles travaux : « Dès le grand matin, nous allions chaque jour explorer, dessiner, mesurer tous les édifices dans lesquels nous trouvions les traces du bon goût qui pendant le quinzième et le seizième siècle régna dans l'Italie. Nous rentrions ensuite chacun chez nous pour mettre au net les fruits de la récolte de chaque jour. Ainsi nous passions le temps, ne négligeant en aucun point les règlements du pensionnat. » Ces dessins et ces études leur servirent pour la publication de leurs ouvrages sur les ***Palais et maisons***

de Rome, et sur les *Maisons de plaisance de l'Italie,* publication qui les aida à supporter les mauvais jours qui les attendaient à leur retour dans leur patrie. C'est à cette époque que M. Fontaine fit deux beaux dessins que nous avons encore trouvés dans son cabinet. C'étaient deux vues, prises toutes deux du sommet du *monte Mario,* l'une de la Rome antique restaurée, l'autre de Rome actuelle. Ces ingénieux dessins étaient pour ainsi dire le résumé de ces doubles études.

Nous passons rapidement sur les travaux de Fontaine pendant la durée de ce pensionnat, dont il observait les règlements avec une exactitude si louable. Disons seulement qu'il avait entrepris un magnifique projet de restauration, un travail sur les eaux et les aqueducs de Rome, qu'il devait exécuter avec un de ses camarades, plus tard aussi membre de l'Institut, M. Bonnard. Ils voulurent en commencer les études par une visite au lac *Bracciano*, dont les eaux, qui font quinze lieues dans un aqueduc construit depuis deux mille ans, tombent encore aujourd'hui, abondantes et limpides, dans les vasques de la fontaine Pauline. Ils voyageaient à pied, chassant le long du chemin, quand tout à coup le fusil de Fontaine part à l'improviste, et va frapper le pauvre Bonnard, qui se croit mort, et tombe. Heureusement, la blessure était légère. « Mais les affreuses pensées qui me vinrent toutes à la fois, dit M. Fontaine, me causèrent une telle émotion, que ce ne fut pas le blessé qui se mit au lit. » Ce coup de fusil éloigna Bonnard d'un collaborateur aussi dangereux, et les études du lac *Bracciano* furent interrompues.

D'ailleurs les nouvelles qui venaient de Paris commençaient à troubler la paix de notre école, et M. Fontaine dut bientôt quitter Rome : son père le rappelait. Les premiers événements de la révolution l'avaient ruiné, et il réclamait avec instance la présence et le secours de l'aîné de ses enfants.

Fontaine ne pouvait hésiter; pour ménager le peu d'argent qu'il avait à sa disposition, il résolut de faire la route à pied, et il partit sur-le-champ, accompagné dans tout ce long voyage par son ami dévoué, l'architecte Dufour.

La joie que causa son retour, et que lui donnaient aussi les embrassements d'une famille qu'il n'avait pas vue depuis cinq ans, fut bientôt assombrie. Déjà la pauvreté menaçait la maison. Les ateliers étaient déserts. Le jeune Fontaine vit que sa présence ne serait qu'une charge de plus, il comprit que sa place était à Paris, que là seulement, malgré les difficultés du temps, il pouvait espérer d'être utile à ceux qu'il aimait. Plein de tristesse, mais plein de courage, il sortit de cette maison autrefois si heureuse; et sans prévenir son père, qui ne connut sa résolution que par une lettre qu'il lui laissa, il alla demander du travail à la capitale, pleine de trouble et d'agitation.

Avant de trouver ce travail, il fallait trouver un asile. Il pensa à son ami Thibaut; mais Thibaut était encore à Rome. Comme les temps étaient durs, M. Thibaut père consentit à louer à Fontaine le logement de son fils, avec tout le mobilier, au prix de cent cinquante francs par an.

C'est dans ce pauvre domicile, situé au fond d'une allée obscure, dans une de ces petites rues tristes et fangeuses qui vont, ou plutôt qui allaient, de la rue Saint-Denis à la rue Saint-Martin, que s'installa d'abord l'architecte futur de tant de souverains; c'est là qu'il commença par d'humbles travaux une carrière destinée à tant d'éclat. Un fabricant de meubles [1] lui demanda quelques dessins, qui réussirent. Puis vinrent les fabricants de papiers peints et ceux d'étoffes de soie. Bientôt des artistes l'employèrent. L'architecte Ledoux, qui allait publier ses *Barrières de Paris*[2], lui fit aussi faire des dessins; il acceptait tout, attendant des jours meilleurs et des occupations plus dignes d'un lauréat.

Cependant son esprit s'éteignait dans ces travaux obscurs. La lutte stérile qu'il soutenait depuis deux ans flétrissait son cœur et épuisait son courage. Cette vie lui devint insupportable. Après avoir convoqué un conseil où se réunirent ses amis, Percier, récemment arrivé de Rome, M. Bernier, dont nous n'avons pas encore parlé, et M. Bonnard, celui qui avait reçu le coup de fusil du lac *Bracciano*, après beaucoup d'incertitudes, après avoir pensé à se faire soldat, il choisit de tous les partis le plus hasardeux : il résolut d'aller tenter la fortune à Londres. M. Bonnard devait l'y accompagner. M. Bernier les conduirait jusqu'au Havre; quant à Percier, il se trouvait bien à Paris, il y resterait tranquillement, au milieu de quelques élèves qu'il avait

1. Jacob.
2. L'architecte Ledoux est l'auteur des barrières que l'agrandissement de Paris vient de faire disparaître.

réunis, et qui formèrent le noyau d'une école « à laquelle, dit M. Fontaine, il a laissé son nom. »

Quitter la France à cette époque, et pour passer en Angleterre, c'était se désigner soi-même aux terribles rigueurs de la loi, se ranger parmi les suspects, marcher pour ainsi dire au-devant de la proscription. Certes il fallait que M. Fontaine désespérât profondément de son avenir pour suivre une inspiration si pleine de dangers.

Ils partirent pour le Havre, à la hâte, sans passeport, sans savoir s'ils pourraient s'embarquer, exposés à toutes les chances sérieuses ou comiques d'un voyage si follement entrepris. A Poissy, on les conduisait en prison comme suspects, lorsque le commandant de la garde nationale, qui avait été toiseur dans les ateliers de M. Fontaine père, vint les délivrer, leur offrir de bons lits et un excellent souper. A Barentin, au milieu de la nuit, on arrête leur voiture, chargée de voyageurs dont aucun n'a de papiers en règle. Un *laissez-passer* pour une malle, trouvé par hasard dans la voiture, sert de passe-port pour tout le monde, et satisfait l'officier visiteur, qui ne savait pas lire. Ils parvinrent enfin au Havre, où M. Bernier s'arrêta. Les deux autres, Fontaine et Bonnard, finirent par trouver, à prix d'argent, un patron qui consentit à les passer en Angleterre, et qui commença par les tenir cachés sous des planches, pendant vingt-quatre heures, au fond d'un mauvais bateau, pendant que la police y faisait des perquisitions. Ils arrivèrent à Londres épuisés de force, de courage et d'argent.

Ce qu'il y eut de plus curieux pour eux dans ce voyage, c'est qu'ils passèrent partout, au Havre comme dans la barque, comme plus tard à Londres, pour deux émigrés de haute volée, pour deux chefs, deux conspirateurs importants. Ils avaient fait la traversée avec des passagers qui avaient des raisons sérieuses de se cacher et de quitter la France. C'étaient deux prêtres, un officier suisse échappé au massacre du 10 août, et un gentilhomme normand qui avait su se dérober à d'actives poursuites. C'était celui-ci que la police avait cherché sur leur tête, dans le bateau même où il était caché avec eux. Pour bien convaincre leurs compagnons de route qu'aucun motif politique ne les conduisait en Angleterre, et pour éviter des confidences embarrassantes, nos deux architectes s'étaient donnés pour des ouvriers bijoutiers, allant chercher de l'ouvrage à Londres; mais plus ils affectaient de jouer ce rôle modeste, plus on leur prêtait de projets téméraires : le gentilhomme normand surtout s'était attaché à eux, leur répétant sans cesse, du ton de la plus grande déférence : *Je respecte votre secret*. Ils eurent bientôt le mot de l'énigme. M. Fontaine avait, comme tout le monde, travaillé aux fortifications détachées que l'on élevait autour de Paris. Dans la rage de dessiner qui le poursuivait partout, il n'avait pu s'empêcher de prendre un croquis de ces petites forteresses. L'émigré avait vu ce dessin, il finit par s'en emparer; et lorsque les faux bijoutiers arrivèrent à Londres, le gentilhomme normand les conduisit à l'hôtel Sablonnière, rempli de réfugiés français, fit voir à tous le croquis indis-

cret, et présenta nos artistes comme deux officiers du génie, avec lesquels il allait partir pour rejoindre à Ostende l'armée du comte d'Artois. Ce gentilhomme, comme on le voit, était plus gascon que normand. Fontaine, voyant l'inutilité de ses dénégations, prit le parti de quitter le soir même cet asile dangereux; mais le maître d'hôtel, persuadé qu'il avait affaire à de hauts personnages qu'un intérêt puissant forçait à se déguiser, les rançonna tellement que le fond de leur bourse y resta. Jamais dessin ne rapporta à M Fontaine ce que ce mauvais croquis lui coûta, et voilà où peut conduire l'abus du dessin et l'usage immodéré du croquis.

Tant de peines et d'inquiétudes ne devaient être suivies d'aucun résultat heureux. M. Fontaine ne trouva à Londres d'autres travaux que ceux qui l'avaient fait fuir de Paris : c'étaient toujours des ornements, des bordures, des dessins pour les papiers peints. Il prit ce travail en si grande aversion, qu'il se trouva heureux d'avoir à faire des dessus de tabatières. Il regretta bientôt amèrement d'avoir quitté la patrie, et une lettre de son père vint mettre le comble à ses regrets : « Un décret injuste, écrivait celui-ci, confisque les biens des pères dont un enfant serait passé à l'étranger sans mission reconnue, ou qui refuserait de rentrer en France après le délai fixé par la loi. Ainsi le peu que je possède va être saisi. Comment et avec quoi pourrai-je nourrir ta mère, ton frère et tes sœurs? » M. Fontaine allait partir, lorsqu'il reçut de M. Percier une proposition qui hâta encore son départ. Il faut,

avant de faire connaître cette proposition, qui pourrait paraître bizarre, donner ici quelques explications nécessaires.

Un jeune poëte, dans toute la verdeur d'une renommée naissante, avait composé, quelques mois avant le départ de M. Fontaine pour Londres, une tragédie destinée au Théâtre-Français, alors établi à l'Odéon. Le sujet de cette tragédie était *Lucrèce*. Le théâtre comptait sur un grand succès. On eut l'idée d'ajouter au mérite d'une composition importante, l'intérêt nouveau, l'éclat inaccoutumé, d'une reproduction exacte autant que possible, des lieux, des costumes, de tous les accessoires nécessaires à l'action. On voulut faire, et pour la première fois peut-être, ce qu'on nommerait aujourd'hui une *mise en scène* historique. L'auteur de la tragédie, M. Arnault, pensa pour ce travail à M. Percier, et lui demanda de représenter, en cinq décorations qui seraient exécutées d'après ses dessins, ses études et ses souvenirs, la ville, les champs, les habitations de la Rome des Tarquins. M. Percier n'accepta qu'après s'être assuré du concours de M. Fontaine. Il arriva ce qu'on n'a vu que trop souvent. Le théâtre s'était trompé, ou peut-être le succès se trompa-t-il; *Lucrèce* ne put arracher au public les applaudissements prodigués à *Marius à Minturnes*. Mais l'honneur des jeunes architectes avait été sauvé, et leurs décorations, sérieusement étudiées et habilement composées, avaient attiré l'attention et mérité les éloges des artistes, des savants et des critiques.

Or voici ce qui venait de se passer, et voilà quelle

était la proposition qu'adressait Percier au voyageur dans la détresse. M. Pâris, architecte célèbre, directeur des décorations de l'Opéra, venait de donner sa démission. Percier demandait à son ami Fontaine d'accepter avec lui cette place, qu'on lui offrait, avec quatre mille cinq cents francs de traitement !

C'était le Pactole, en assignats, il est vrai. Fontaine se hâta d'accepter. Il revint à Paris, trouva Percier qui l'attendait au milieu de ses élèves, dans un appartement de la rue Montmartre, que déjà ils avaient habité en commun ; et tous deux furent bientôt installés dans leurs fonctions nouvelles par M. Célérier, aussi architecte et directeur de l'Opéra.

S'il y avait à cette époque beaucoup d'architectes attachés à l'Opéra, on y comptait peu de musiciens. La musique était devenue toute guerrière. M. Sarrette organisait le Conservatoire, dont la mission était de former d'habiles artistes, qui savaient aussi mourir sur le champ de bataille. Gossec et Cherubini dirigeaient des chœurs populaires. Rouget de l'Isle, grand musicien un seul jour, avait déposé toutes les inspirations de son âme dans un air sublime qui restera debout comme un monument. « La Victoire en chantant nous ouvre la barrière, » s'était écrié Chénier, et Méhul avait trouvé un chant si beau, qu'il semblait celui de la Victoire elle-même : noble chant ! qui ne peut périr en France, et que « du nord au midi » répète fièrement aujourd'hui un double chœur formidable de braves marins et de valeureux soldats [1] !

1. La guerre de Crimée.

Pendant ce temps l'Opéra, qui ne trouvait rien à opposer à des accents aussi puissants, restait muet. Mais il ne renonçait pas à séduire le public, il cherchait à le captiver par d'autres moyens, et ne pouvant plus chanter, il dansait.

C'était en effet le ballet qui faisait alors la fortune de l'Opéra, et MM. Fontaine et Percier eurent à composer les décorations de *Télémaque*, du *Jugement de Pâris*, de *Psyché*, ballets restés longtemps célèbres. Peu après, M. Célérier, devenu suspect, fut obligé de déposer la direction de l'Opéra. On nomma un comité central qui administra pendant plusieurs années : MM. Fontaine et Percier firent partie de ce conseil suprême; on peut donc les compter au nombre de ceux qui ont dirigé les destinées de l'Opéra, et donné des lois à cet empire, assez difficile à gouverner.

Cependant le temps marchait; le siècle allait s'achever. Chaque jour apportait à la France un espoir nouveau. L'argent osait reparaître, et déjà on essayait le luxe. M. Fontaine fut chargé avec M. Percier de travaux importants, et nos deux jeunes architectes, devenus à la mode, se virent bientôt appelés à restaurer de nobles habitations, à renouveler d'anciennes splendeurs.

Ce qui les désignait au choix des fortunes impatientes ou rassurées, c'était l'intelligence soigneuse, l'harmonie d'ensemble et de détails qui caractérisaient toutes leurs opérations. Ils ne bornaient pas leur tâche aux travaux d'architecture ou de décoration; ils étendaient leur sollicitude aux meubles, aux bronzes, aux cristaux, jusqu'à ces accessoires qui paraissent futiles,

mais qui font la vie d'une habitation, et auxquels ils assignaient des contours tout nouveaux, comprenant bien qu'après d'aussi terribles agitations et des secousses aussi violentes, il fallait tout refaire, tout rajeunir, tout renouveler. Ils changèrent donc la forme de toutes choses, et firent la *mise en scène* des habitations, comme ils avaient fait celle de *Lucrèce*. N'ayant pas le choix du style, ils durent se conformer au goût et aux exigences du temps; le meuble le plus vulgaire devint grec ou romain. Dans un pays que des consuls gouvernaient, tout le monde voulut avoir sa chaise curule. C'était une époque d'ensemble, et nul ne résistait à ce débordement classique. Déjà l'on entrait à Paris par des temples antiques [1], et l'on pouvait se croire à Athènes ou à Rome, jusqu'au moment où le commis de l'octroi venait à se montrer entre les colonnes. Marchant donc hardiment dans la voie où les avaient précédés des poëtes comme les deux Chénier, des peintres comme David, des musiciens comme Cherubini et Méhul, ils contribuèrent, par les travaux dont ils dirigeaient l'exécution, à donner à ce temps un style qu'on ne peut méconnaître ; en l'appliquant aux choses ordinaires de la vie, ils le faisaient pénétrer dans la maison et dans les habitudes du citoyen. Ils ont ainsi préparé à leurs successeurs une grande jouissance, celle de défaire tout ce qu'ils avaient fait, et de devenir aussi gothiques, aussi byzantins, aussi *renaissance* qu'eux-mêmes avaient été Grecs et Romains.

1. Les barrières de Ledoux dont nous avons parlé.

Il y avait dans la rue Chantereine, qui devint bientôt la rue de la Victoire, une maison appartenant à M. de Chauvelin, ancien ambassadeur de France en Angleterre. MM. Fontaine et Percier venaient d'y déployer toutes les séductions de leur art. Leur fortune sortit de cette maison.

La maison voisine appartenait au général Bonaparte. Déjà premier consul, il habitait alors le Luxembourg. Un jour M. Isabey vint apprendre aux deux amis que madame Bonaparte, dont il faisait le portrait, avait vu la maison de M. Chauvelin, qu'elle en était charmée, qu'elle voulait voir les auteurs de cette élégante restauration, et leur demander des projets pour le château de la Malmaison, dont elle venait de faire l'acquisition, et que le premier consul se proposait d'embellir. Peu de jours après, David vint les chercher; on les attendait au Luxembourg.

A peine madame Bonaparte avait-elle eu le temps de confirmer le message dont elle avait chargé M. Isabey; — une porte s'ouvrit, et l'homme qui avait déjà porté si haut les destinées de la France parut, vêtu de la redingote grise devenue historique. Nous laisserons ici parler M. Fontaine, en abrégeant toutefois son récit.

« Le premier consul alla aussitôt droit à David; et, l'ayant salué par son nom, il lui demanda ce qu'étaient devenus les chefs-d'œuvre d'art envoyés d'Italie en France après le traité de Tolentino. David ne s'attendait pas à cette question; il hésita un moment et répondit qu'il les croyait déposés dans les salles du rez-de-chaussée au Louvre. « Eh bien, dit le général, j'ai

« envie d'aller voir cela tout de suite avec vous. Pour-
« quoi, continua-t-il vivement, ne mettrait-on pas toutes
« ces belles choses sous le magnifique dôme des Invali-
« des? Ce serait un hommage que l'on rendrait à l'armée
« qui en a fait la conquête! » David, plus embarrassé qu'à la première question, répondit en hésitant encore : « L'idée est belle, elle est grande, elle est digne;
« mais je ne sais si le dôme et l'église ont une étendue
« suffisante. D'ailleurs voilà, dit-il en montrant Percier,
« des architectes qui connaissent les dimensions de l'édi-
« fice. » Le premier consul s'étant approché de nous, Percier recula et ne répondit rien. Il vint ensuite directement à moi, qui étais resté derrière, et me répéta sa phrase. J'oubliai entièrement le héros, continue M. Fontaine, je ne vis plus que l'homme à la redingote grise, et je répliquai, sans phrases, sans préambule :
« Je n'approuve pas cette idée. Si l'on veut élever à
« l'armée des trophées de reconnaissance dans son palais
« de retraite, ce sont les drapeaux pris par elle à l'en-
« nemi qu'il faut suspendre aux voûtes de l'église des
« Invalides. » Un silence profond succéda à ma boutade. Je restai interdit et un peu effrayé de ma vivacité, surtout lorsque le premier consul, s'étant éloigné de nous sans répondre, se retourna et dit : « Attendez-
« moi, nous allons voir tout cela. » Et il sortit. Madame Bonaparte nous montra quelques dessins de la Malmaison, nous entretint de ses projets, et nous attendîmes. »

Ils attendirent trois heures. Le premier consul reparut, adressa quelques paroles à des généraux de

l'armée d'Égypte qui se trouvaient dans la salle, descendit rapidement l'escalier et monta en voiture. Le général Murat se plaça à la gauche du premier consul, David se mit en face avec les deux architectes, et l'on partit pour le musée.

M. Dufourny, directeur du musée, venait d'être prévenu à l'instant même. Les salles étaient encombrées de caisses, dans lesquelles reposaient encore les nobles statues. Mais au milieu de ces marbres endormis, trois marbres souverains, le Laocoon, la Vénus, l'Apollon, rendus à la lumière, ou plutôt brillant de leur lumière, et rayonnant dans l'ombre, éclairaient de leur tranquille majesté les galeries profondes. Le héros contempla sa glorieuse conquête, puis, s'éloignant en silence, il quitta le Louvre, livrant les trois artistes à leurs méditations, laissant David mécontent, Fontaine inquiet et découragé, et Percier aussi calme que les antiques statues.

Mais peu de jours après David vint rendre le courage à M. Fontaine ou plutôt lui apporter la fortune; je veux dire la fortune qu'ambitionne l'artiste, celle qui réalise ses rêves et lui ouvre l'avenir. Le premier consul, renonçant à son idée, qui cependant, comme l'avait dit David, était belle, grande et digne, adoptait entièrement le parti que M. Fontaine avait si nettement proposé. Les statues resteraient au musée, les drapeaux seraient portés aux Invalides. Une fête nationale aurait lieu, à laquelle assisteraient les consuls et les grands corps de l'État. Une commission, présidée par le général César Berthier, et dont faisaient

partie David, Percier et Fontaine, devait tout diriger. Mais ces deux derniers étaient seuls chargés de la translation des drapeaux, de leur arrangement, et des dispositions de la fête.

A dater de ce jour, le nom des deux architectes, entrés ensemble dans l'histoire de nos monuments, n'en doivent plus sortir. La Malmaison d'abord, puis Saint-Cloud, Compiègne, Versailles, Fontainebleau, le Louvre et les Tuileries, tous ces grands édifices, couverts d'un voile de deuil, sortent de leurs mains brillants d'une vie nouvelle ou rendus à leur éclat passé. Ils unissent leurs efforts dans l'exécution de vastes travaux ou dans la conception de projets plus vastes encore, qu'il ne leur sera pas donné d'accomplir. Napoléon les presse et les excite. Chaque jour amène une pensée nouvelle. La Bibliothèque, l'Opéra, le temple destiné à la Gloire, le palais du roi de Rome, sont vingt fois tracés ou plutôt construits sur le papier. Ils consacrent de longues et nombreuses études à ce projet si souvent poursuivi, de joindre l'un à l'autre ces deux palais jetés comme au hasard sur le bord de la Seine, et que le caprice des rois et des architectes semble n'avoir séparés que pour inspirer à leurs successeurs le désir de les réunir; problème vainement cherché, rêve si longtemps espéré, qu'une volonté souveraine a su réaliser, puisque déjà les deux palais ont marché l'un vers l'autre, confondu leurs antiques assises et ouvert leurs portiques nouveaux; travail immense et rapide d'un autre artiste habile, que la mort plus rapide encore a frappé sur la pierre ébau-

chée [1], et que l'Académie n'a possédé que pour le perdre et inscrire son nom sur une liste douloureuse! [2]

Mais au milieu de ces études et de ces espoirs les deux architectes ne négligent pas le présent : ils appellent et répandent partout l'air et la lumière, et ouvrent ainsi ces travaux utiles, continués avec persévérance, et qui ont changé l'aspect de la capitale. Les abords des Tuileries sont dégagés; ils font la rue de Rivoli, ou, pour mieux dire, ils commencent cette grande voie aujourd'hui si rapidement achevée. Ils construisent le grand escalier du musée; ils élèvent l'arc de triomphe du Carrousel, seul monument qu'ils aient pu nous laisser. Les grandes époques de l'empire leur fournissent d'autres travaux. Pour toutes les fêtes ils élèvent des décorations si belles, si brillantes, si hardies, si bien inspirées, qu'on vient de toutes parts admirer ces monuments de toile que le vent devait emporter le lendemain. Ces beaux dessins existent encore, et si la baguette d'une fée venait à les animer, toute une ville de marbre sortirait de ces portefeuilles remplis de splendeurs.

Nous avons raconté de la vie de M. Fontaine les événements les plus intéressants; nous avons dit les obstacles pénibles, sans cesse renaissants, que les artistes ne rencontrent que trop souvent aux premiers pas de leur carrière; nous l'avons montré luttant contre la mauvaise fortune, obscur et découragé; mais

1. Visconti.

2. MM. Huvé, Blouet, Blondel, Onslow, Aristide Dumont, Fontaine, Achille Le Clère, Visconti, que l'Académie a perdus en 1853.

il a atteint le point le plus élevé du sentier difficile, et sa vie est désormais éclairée d'une vive lumière. Sa capacité reconnue, sa connaissance profonde des affaires de l'architecture, la souplesse de son esprit, le rendirent nécessaire, et il resta toujours maître suprême du Louvre, des Tuileries et d'autres grands palais, conservant ce sceptre modeste que les révolutions semblaient affermir dans ses mains.

Dès les premières années de son règne, Louis XVIII lui avait demandé la construction de la chapelle expiatoire de la rue d'Anjou. C'est dans ce monument d'un beau caractère, d'un style ferme, noble, original, et d'un grand aspect, malgré ses petites proportions, qu'on peut apprécier le génie de M. Fontaine, puisqu'il est l'ouvrage de sa seule inspiration. M. Fontaine n'a jamais remarqué, et on peut le remarquer pour lui, qu'en exécutant ce monument il remplissait réellement le programme du concours de 1785. Mais cette fois ce n'était pas une Académie qui le demandait, c'était l'histoire elle-même qui le lui imposait. On doit regretter vivement que presque toute la carrière de M. Fontaine ait été employée à des restaurations, à des appropriations, et qu'il lui soit resté si peu de temps à donner à de véritables œuvres d'art, à des créations véritables. C'est la faute du temps où il a vécu : pendant cinquante ans il a été l'architecte des révolutions.

Tout le monde connaît la confiance que le roi Louis-Philippe avait dans son architecte, M. Fontaine, et le dévouement sans bornes, l'affection sincère que celui-ci

portait à ce roi si bon, à cette famille si digne de respect, qu'il avait eu le temps d'apprendre à aimer, puisque le duc d'Orléans avait, dès son retour en France, appelé auprès de lui l'architecte célèbre qui avait su mériter le choix de Napoléon.

M. Fontaine conserva toujours la plus profonde gratitude, et comme un culte respectueux pour les deux souverains dont la mémoire lui était chère. Napoléon l'avait tiré de la foule, l'avait appelé près du trône éclatant, et avait conféré à l'artiste, encore inconnu, le titre brillant de premier architecte de l'empire. Louis-Philippe l'avait traité en ami plus qu'en prince, l'admettait dans son intimité, et avait reçu ses derniers services. En 1815, M. Fontaine voulut voir une dernière fois le héros que la fortune avait trahi, et qui s'était retiré à la Malmaison, où se pressaient tant de souvenirs. M. Fontaine arrive seul, il traverse les salons déserts, il cherche l'empereur; mais celui que de si grandes infortunes accablaient dormait d'un sommeil paisible, que M. Fontaine n'osa troubler. Après la chute de la monarchie de juillet, M. Fontaine écrivit au roi malheureux, et il nous a conservé dans ses mémoires la réponse touchante et résignée du monarque exilé.

M. Fontaine avait depuis longtemps disposé sa vie de la façon la plus régulière et la plus active. Dès cinq heures du matin, on le trouvait au travail dans son cabinet de l'hôtel d'Angiviller, et accessible à tous. Malgré des dehors quelquefois secs et peu encourageants, il était bon et affectueux. Un jour un artiste

honorable avec lequel il avait eu quelques relations, se présente à lui; M. Fontaine savait que cet artiste venait de perdre une partie de sa fortune; il devine aux premiers mots l'objet de la visite : « Je suis très-occupé, dit-il au visiteur ému, et ne pourrais vous entendre. Mon secrétaire est là, dans la chambre voisine, en voici la clef; faites-moi l'amitié d'y prendre la somme qui vous est nécessaire, que je n'ai pas besoin de connaître, et permettez-moi d'achever mon travail. » L'artiste dut se conformer à cette exigence assez rare; et lorsqu'il vint plus tard, plein de joie et de reconnaissance, pour acquitter sa dette et remercier son créancier : « Je suis bien pressé, lui dit M. Fontaine; voici ma clef, faites-moi l'amitié de serrer cet argent, et permettez-moi d'achever mon travail. » Je n'ai pas besoin de dire que cette anecdote ne figure pas dans les manuscrits de M. Fontaine.

A midi, M. Fontaine allait visiter ses nombreux travaux. A six heures, il venait achever sa journée dans la retraite qu'il s'était choisie, au sein de la famille qu'il avait adoptée. C'était une demeure agréable, presque somptueuse, entourée de vastes jardins et décorée de beaucoup d'objets d'art, mais singulièrement située. Elle était très-voisine d'un lieu trop célèbre : elle touchait au cimetière du Père-Lachaise. Il avait espéré que ses amis, Bernier et Percier, partageraient cette philosophique retraite. Mais ceux-ci, faibles et valétudinaires, ne voulurent pas faire d'avance l'inévitable chemin. Le soir, il dessinait ou travaillait à ses intéressants et nombreux manuscrits; car, outre le volume

que nous avons décrit, et qui contient sa vie, il a laissé cinq volumes in-folio de correspondances, de notes journalières. A dix heures il montait en voiture et retournait à l'hôtel d'Angiviller, où il couchait, pour recommencer le lendemain la journée de la veille.

M. Fontaine avait été élu membre de l'Institut en 1811. La même année, l'empereur le fit chevalier de la Légion d'honneur. La restauration l'éleva au grade d'officier et lui donna le cordon de Saint-Michel. Le roi Louis-Philippe le fit commandeur. Il était de presque toutes les académies de l'Europe.

Les fonctions dont il était chargé le mettaient souvent dans des positions difficiles. Plus d'une fois il a dû faire fléchir ses convictions d'artiste et d'homme de goût devant d'impérieuses nécessités. Dans ces occasions pénibles, l'art devait descendre de ses hauteurs, et le beau céder le pas à l'utile. M. Fontaine savait alors trouver dans l'art lui-même des adoucissements aux coups qu'il allait lui porter et aux blessures dont il souffrait le premier. Il possédait une qualité précieuse, et qui caractérise surtout la nature de son esprit : c'était une double faculté d'improvisation qui lui permettait d'exécuter rapidement le projet qu'il avait rapidement conçu. Doué d'un coup d'œil sûr et d'un jugement net, dès qu'il voyait le but, il touchait les moyens. Du moment qu'une nécessité lui était démontrée, il en devinait les conséquences, prenait hardiment toutes ses dispositions, et faisait mouvoir les murailles, comme un général, dans un plan de bataille, dispose de ses escadrons. Dès la première visite qu'il

fit à la Malmaison, il entendit le premier consul se plaindre de la fâcheuse distribution d'une partie des appartements. Dix jours après (on était encore sous le régime du décadi), des chambres obscures, étroites, incommodes, avaient disparu et fait place à une bibliothèque spacieuse, pleine de lumière, et ce qui valait mieux encore, pleine de livres, et de livres si bien choisis, si conformes au goût du maître, que celui-ci, dans un ravissement qu'il ne chercha pas à dissimuler, passa quatre heures dans cette bibliothèque improvisée.

M. Fontaine avait l'esprit cultivé et aimait surtout les lettres italiennes. Il s'est occupé jusqu'à ses derniers jours de traduire un poëme célèbre, *les Animaux parlant*, de Casti. Il réunissait plusieurs des nombreuses connaissances que Vitruve, trop exigeant peut-être, impose à l'architecte : savoir, le dessin, la géométrie, l'arithmétique, la philosophie; l'optique, à cause des effets de lumière; la musique, à cause des effets d'acoustique; la médecine, pour reconnaître les lieux sains ou insalubres; la jurisprudence, à cause des murs mitoyens; et l'astronomie, à cause des cadrans solaires. Excepté l'astronomie, que l'horloger lui rendait inutile; la médecine, dont il n'eut jamais besoin, et la musique, qu'il n'aimait pas, M. Fontaine savait beaucoup de ces choses-là. J'ai oublié de dire quel était l'office de la philosophie; elle devait servir, toujours au dire de Vitruve, à donner à l'architecte une âme grande et hardie sans arrogance, et à lui apprendre à être fidèle, équitable, et surtout exempt d'avarice.

Que le monde n'est-il plein d'architectes, ou de philosophes!

Dans ses dernières années, M. Fontaine ne sortait guère de sa retraite que pour venir assister fidèlement aux séances de l'académie et partager les travaux de la section d'architecture. Il aimait aussi à se rendre au conseil des bâtiments civils, dont il avait été nommé président honoraire en 1849, après sa démission, et qu'il présidait encore huit jours avant sa mort. Il est mort le crayon à la main, le 10 octobre 1853.

GEORGE ONSLOW [1]

Le nom d'Onslow, désormais acquis à la France, est le nom d'une ancienne famille anglo-saxonne, attachée au sol de l'Angleterre par de profondes racines, établie plus tard en Amérique, et rentrée dans la Grande-Bretagne après la guerre de l'indépendance. M. George Onslow, le premier de cette race qui ait vu le jour sur la terre de France, a légué à la branche nouvelle dont il fut la souche, et à sa nouvelle patrie, l'héritage glorieux de sa renommée et de ses travaux.

Il y a aux États-Unis, dans la Caroline du Nord, un comté qui porte le nom d'Onslow. L'amateur de musique, en lisant ce nom qui lui est cher, inscrit sur ces rivages autrefois lointains, se réjouira de trouver la réputation de l'auteur des *quintetti* déjà si profondément établie de l'autre côté de l'Atlantique, et sera touché de cet hommage rendu à un contemporain, de ce pieux souvenir payé à une perte récente. Mais ce

1. Cette notice a été lue dans la séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts, le samedi 6 octobre 1855.

n'est pas à l'artiste que s'adressent cet hommage, ce souvenir pieux ; ils datent d'un autre âge. C'est là, sur ce territoire, que s'étaient succédé plusieurs générations de cette famille, et la reconnaissance publique a voulu conserver la mémoire d'anciens services, d'anciennes affections que le retour dans la mère patrie n'a pu effacer.

En 1783, un jeune gentilhomme anglais, M. Edward Onslow [1], fils d'un membre du parlement, voyageait sur le continent. Il vint en France. Là, le voyageur s'arrêta, retenu dans des liens qu'il n'avait pas cherchés, mais auxquels il s'abandonna sans résistance. Épris de la beauté d'une jeune fille, il l'épousa et vint avec elle se fixer en Auvergne, au milieu de la famille qui l'avait accueilli, et qui devenait la sienne. L'année suivante, le 27 juillet 1784, naissait, dans la patrie de Pascal, George Onslow, qui devait ajouter à l'honneur du nom qu'il portait, de ce nom respecté en Angleterre, écrit sur la terre d'Amérique, le prestige de sa jeune renommée, ennoblissant encore cette vieille race, toute brillante désormais du doux éclat d'une gloire nouvelle, et vivifiée par les chants harmonieux du barde qui lui était né.

La jeune fille qui avait ainsi borné la course du voyageur, qui l'enlevait à l'amour et aux souvenirs du sol natal, pour enchaîner sa vie sur un sol étranger, celle qui devint la mère de George Onslow, portait un nom illustre et cher à la France. Elle s'appelait mademoi-

1. Young a dédié sa première *nuit* à sir Arthur Onslow. C'était l'aïeul de M. Edward Onslow, père de George.

selle Bourdeilles de Brantôme, et descendait de la famille de ce chroniqueur naïf sans ménagement, dont on aimera toujours le vieil esprit, qui ne vieillit pas. Elle apportait en dot à son mari une beauté d'une grâce exquise, un esprit fin et délicat, héritage charmant et soigneusement purifié, des vertus qui eussent effrayé son aïeul, et, ce qui ne gâtait rien, de belles propriétés qui venaient s'ajouter aux richesses du jeune lord. La fiancée payait donc noblement sa dette dans cette union d'heureux présage, dans cette alliance où l'Angleterre et la France, représentées par deux gracieuses figures qu'on eût dit enlevées à quelque bas-relief antique, se donnaient loyalement la main ; heureux présage à la fin accompli, aujourd'hui que l'alliance des deux grands peuples est cimentée par d'héroïques efforts et de justes triomphes [1].

L'art qui devait faire la renommée de M. George Onslow l'appela à lui dès son enfance, et se manifesta par un entraînement qu'on ne chercha pas à combattre. La musique n'était entrée dans sa première éducation que comme récompense, comme adoucissement à des études moins séduisantes, comme une récréation convenable à un *gentleman* de bonne maison. Mais cette musique, ainsi mesurée goutte à goutte, envahit peu à peu la jeune âme, et finit par la remplir tout entière. L'amateur devint artiste.

A l'époque où George Onslow commençait ses études musicales une révolution venait de s'accomplir, révo-

1. Cette notice a été écrite après la guerre de Crimée.

lution toute pacifique. Le clavecin, qui depuis longtemps avait tué l'épinette, avait succombé à son tour, et sur sa tombe encore ouverte se dressait le *piano*, qui devait envahir le monde entier, et qui héritait sans scrupule de celui qu'il venait d'assassiner. On nommait alors *forte-piano* ou *piano-forte*, et quelquefois même simplement *forte*, le nouvel instrument, à cause du passage facile qu'il permettait du *doux au fort*, et de l'heureuse opposition qui en résultait. Il avait réussi par la nouveauté de cette opposition, que ne pouvait produire l'articulation sèche et uniforme du clavecin. Les cordes du clavecin, pincées par de légers becs de plume mis en action par la pression du doigt sur la touche, rendaient un son faible et criard à la fois, et toujours le même. Les cordes du *piano-forte*, frappées par des marteaux garnis de peau, produisaient des sons plus nourris, plus souples, plus variés, tout à la fois plus moelleux et plus brillants. Le jeu des pédales venait aussi modifier le son, et pouvait en adoucir ou en fortifier l'intensité. De là le nom qu'il avait reçu. Mais combien était timide encore la sonorité de l'instrument naissant ! Que son éclat alors si vanté paraîtrait terne aujourd'hui ! que son fort paraîtrait faible ! On ne pouvait, à la vérité, exiger davantage de cette construction frêle et chancelante. Le *piano-forte* n'avait pas la solide encolure, la large poitrine, les flancs bardés de fer du *piano* de nos jours ; et c'est lorsqu'il est parvenu à justifier, avec excès peut-être, la seconde partie de son nom, qu'a prévalu l'usage de la lui enlever.

Georges Onslow, envoyé à Londres pour y faire son

éducation, fut mis sur-le-champ entre les mains de Hullmandel et de Dussek, tous deux pianistes célèbres, car il faut le remarquer, il y eut tout de suite des pianistes célèbres. On peut même ajouter, sans manquer au respect dû à la vérité, que les pianistes avaient précédé le piano. Le clavecin, qui n'était, comme on l'a vu, qu'une sorte de grande mandoline élevée sur un trépied, le clavecin à la voix courte et sans haleine, avait donné tout ce qu'on en pouvait attendre et ne suffisait plus à l'ardeur inquiète des musiciens, qui voyaient la musique gagner partout du terrain. Pour parler à un auditoire dont les rangs se pressaient et devenaient chaque jour plus nombreux, il fallait un organe plus perfectible et dont la voix populaire pût se faire entendre facilement. Un ouvrier ingénieux, dont le nom n'a rien perdu de son éclat, Sébastien Érard, devenu tout à coup mécanicien, et doué d'un remarquable instinct de la sonorité, perfectionnant le piano dès son origine, le créant en quelque sorte, attaché sans relâche à son œuvre pour l'enrichir et en agrandir les facultés, livra l'instrument nécessaire à cette transformation. Les effets en furent merveilleux et pour ainsi dire spontanés. L'artiste, mis en possession de cette sonorité, tout incomplète qu'elle fût encore, n'eut plus qu'à transporter son habileté, ses habitudes, le style qui lui était propre, ses inspirations, quand le ciel lui en fournissait, sur le clavier nouveau. Il y trouva des touches plus obéissantes, une exécution plus facile, par conséquent plus brillante, des cordes plus sonores, vibrant sous l'attaque de marteaux intelli-

gents. Ainsi, s'il est permis de comparer entre elles des choses si dissemblables, lorsque la capsule fulminante remplaça l'antique pierre à fusil, il suffit de mettre l'arme nouvelle entre les mains des tireurs exercés. L'instrument de guerre, comme l'instrument pacifique, produisait des effets plus sûrs et plus puissants; mais le doigter n'était pas changé.

Le piano, sur lequel tous les sons de l'échelle musicale, fixés à l'avance, n'attendent que la pression d'une main habile pour vibrer en gerbes d'accords harmonieux ou pour éclater en gammes rapides, serait le premier des instruments si l'orgue n'existait pas. Mais l'orgue habite les hauteurs; il se cache dans l'ombre du sanctuaire. Il faut, pour le contraindre à parler, pénétrer sous son enveloppe sévère, s'y cacher à tous les yeux, respirer l'air qui va le faire palpiter. Le piano, au contraire, hôte de la maison, couvert d'habits de fête, ouvre à tous son facile vêtement, et comme il se prête aux passe-temps les plus frivoles aussi bien qu'aux études les plus sérieuses, comme il recèle en son sein tous les trésors de l'harmonie, il est de tous les instruments celui qui a le plus contribué à répandre le goût de la musique et à en faciliter l'étude. Popularisé par de grands artistes, il habite toutes les demeures; sous ses formes variées, il force toutes les portes. S'il est quelquefois voisin insupportable, il offre du moins à l'offensé une vengeance facile et des représailles toujours prêtes. Il est le confident, l'ami du compositeur, ami rare et discret, qui ne parle que quand on l'interroge, et sait se taire à propos.

Le jeune Onslow voulait recevoir tous les enseignements. Pour compléter un talent d'exécution déjà remarquable, il se mit sous la direction d'un maître au style nerveux et pur, dont les compositions sont restées classiques. C'était M. Cramer, alors le plus célèbre des maîtres, aujourd'hui le patriarche des pianistes [1]. Puis il quitta l'Angleterre et revint dans ses montagnes, riche de la science et des conseils de trois maîtres fameux, emportant, avec le souvenir de leurs leçons, l'instrument même sur lequel il les avait reçues. Il rentrait dans sa patrie en triomphateur, et traînait après lui sa brillante conquête, le premier piano dont les échos du Puy-de-Dôme devaient répéter l'harmonie.

Il serait naturel de penser que d'autres études musicales, plus sérieuses et plus fécondes, viendraient dès ce moment s'ajouter au travail passionné du jeune amateur, et seconder l'ardeur nouvelle que semblaient lui inspirer le charme de l'air natal et le premier souffle de la jeunesse. On pourrait croire que déjà, sous cette double influence, de fraîches pensées se faisaient jour dans son cœur, que déjà les secrets de l'harmonie se révélaient à lui, que ses doigts cherchaient sur le clavier le naïf contour des premières mélodies et l'enchaînement timide d'accords nouveaux pour lui. Il n'en est rien. L'étude du mécanisme et le plaisir de l'exécution absorbaient et tenaient captives toutes ses facultés. Pour lui le piano n'était pas un moyen, c'était le but même. Il l'aimait d'un amour véritable, sincère, dé-

1. M. Cramer, auteur des fameuses *Études pour le piano*, est mort depuis que cette notice a été écrite, en 1858.

sintéressé, sans arrière-pensée; il l'aimait pour la sonorité qu'il répandait, pour ses gammes vivaces, pour ses arpéges brillants. Rien ne faisait présager encore le compositeur futur dans ce jeune pianiste satisfait de son sort.

Mais ce bonheur ne dura pas longtemps; cette douce et innocente quiétude fut bientôt troublée. Un jour, dans un concert, il entendit plusieurs morceaux tirés des plus beaux opéras de Mozart; ces morceaux excitèrent des transports d'admiration. Un seul, parmi les assistants, était resté froid et impassible. Cet auditeur indifférent, étonné d'échapper à l'enthousiasme qui le pressait de toutes parts, c'était lui-même; l'art, auquel il avait consacré sa vie, tous les travaux de son enfance, toute la verdeur de sa jeunesse naissante, lui seul n'en éprouvait pas la puissance! Il fut frappé d'une sorte de terreur. Son âme était donc fermée aux émotions si vives, si profondes, dont il avait vu les témoignages éclater autour de lui! Alors, saisi d'un véritable remords, il se prit à regretter des études restreintes à la pratique d'un instrument, et se reprocha comme un crime envers lui-même, comme un outrage envers le génie qu'il ne comprenait pas, cet amour exclusif qui jusque-là l'avait possédé tout entier, qui s'était emparé de lui et l'empêchait d'être sensible à des beautés dont le pouvoir était si manifeste et l'empire si grand. Une fois ce sentiment entré dans son âme, il en éprouva toute l'amertume. Il résolut de quitter sa solitude, de sortir de l'isolement où il vivait sans cesse attaché aux flancs de l'instrument dont le charme sté-

rile l'avait détourné de la route véritable. Il voulut entendre sous le ciel qui les avait fait naître ces mélodies qui n'avaient pu le toucher. Il partit, et comme un malade qui va demander la santé à des climats plus doux, il alla chercher en Allemagne une atmosphère musicale et respirer un air tout chargé d'harmonie.

Là, avec un cœur sincère et une foi naïve, il se soumit aux épreuves les plus complètes, les plus variées et aussi les plus cruelles, puisqu'il n'en recueillit aucun soulagement au mal qui le dévorait, au chagrin qui le consumait. C'est en vain que les chefs-d'œuvre du maître inspiré déployaient pour lui leurs magnificences. La grandeur du style ne le frappait pas, les accents passionnés et vrais de la voix humaine ne charmaient pas son oreille, ne pénétraient pas son cœur. L'expression dramatique n'existait pas pour lui. Il avait vingt ans, et restait sourd à ces merveilles; il avait vingt ans, et demeurait froid devant *Don Juan !*

Si quelque Dante nouveau inventait un enfer pour les artistes pervers, pour les compositeurs coupables, il ferait bien d'y introduire ce supplice, cette torture jusqu'alors inconnue, infligée à ce jeune musicien, dont le cœur était pur cependant. Mais, ardent et impétueux dans ses souffrances, comme il l'avait été dans ses études, comme il le fut depuis dans son admiration, il soutint la lutte avec énergie, provoquant sans cesse le démon qui l'obsédait, décidé à vaincre, à échapper à la main puissante qui l'étreignait, à pénétrer dans cette terre promise de l'art, dont il était proscrit et dont l'ange des ténèbres lui défendait l'entrée. Il con-

tinua sa route, s'arrêtant partout où des chants se faisaient entendre, appelant toujours la lumière.

Elle se fit enfin, et le prodige que n'avaient pu opérer ni *Don Juan*, ni la *Flûte enchantée*, l'œuvre d'un maître français l'accomplit. L'ouverture de *Stratonice*, de Méhul, lui apparut radieuse, et au jour qui se leva dans son âme il vit que ses liens étaient tombés et qu'il avait conquis sa liberté.

Malgré l'effet victorieux produit par la composition de Méhul, on ne saurait lui attribuer toute la joie de cette journée, tout l'honneur de cette révélation. On ne voit les beautés de l'art qu'au rayonnement d'une flamme allumée au fond du cœur. La flamme venait de naître, et lorsqu'elle éclata, son rayonnement subit, dissipant les ténèbres, éclaira tout à coup les beautés dont le souvenir dormait dans le cœur du jeune artiste, et les fit resplendir toutes à la fois.

Onslow se plaisait à raconter le ravissement que lui fit éprouver ce triomple remporté sur lui-même, et la joie qui vint le frapper lorsque, son cœur s'étant ainsi amolli aux accords de Méhul, il sentit la musique l'envelopper et le pénétrer : « Lorsque j'entendis ce morceau, écrivait-il à un ami [1], j'éprouvai une commotion si vive au fond de l'âme, que je me sentis tout à coup pénétré de sentiments qui jusqu'alors m'avaient été inconnus. Aujourd'hui même encore, ce moment est présent à ma pensée. Je vis la musique avec d'autres yeux. Le voile qui m'en cachait les beautés se déchira ;

1. Fétis, *Biographie des musiciens*. — *George Onslow, eine skizze von* August Gathy.

elle devint la source de mes jouissances les plus intimes, et la compagne fidèle de ma vie. »

L'effet de cette transformation fut double. Non-seulement il savait comprendre, sentir, admirer, mais à l'instant même aussi il fut saisi de la première atteinte de l'instinct de la composition, qui s'éveillait en lui. Ses facultés musicales s'agrandirent et se complétèrent l'une par l'autre. Les lumières nouvelles qui venaient de l'éclairer lui firent sentir l'insuffisance de ses premières études. Il voulut essayer d'acquérir seul et par lui-même, par l'analyse des œuvres qui l'avaient charmé, et dans l'intelligence desquelles il pénétrait plus profondément, l'art de développer sa pensée, de la présenter plus brillante, et sous des formes toujours riches et variées, à l'oreille de l'auditeur. Il étudia d'un regard curieux les compositions des maîtres, et prenant pour modèle un trio de Mozart, où le piano, le violon et le violoncelle unissaient harmonieusement leurs mélodies, il composa, en suivant ce guide qui ne pouvait l'égarer, une œuvre de trios qui ne fut pas jugée indigne de voir le jour, qu'il publia plus tard, et dont le succès justifia l'approbation qu'il donnait ainsi lui-même à ses premiers essais.

Un de ses amis, grand amateur de musique, M. de Murat[1], qui exerça toujours une grande influence sur ses travaux, lui conseilla alors d'étudier plus sérieusement encore, et sous la direction d'un professeur habile. Un élève de Haydn venait alors d'arriver à Paris,

1. Depuis préfet du Nord. M. de Murat est mort un an après M. Onslow.

précédé de sa propre réputation et de celle de son maître. C'était Reicha, qui fut aussi depuis membre de l'Académie des beaux-arts. Onslow devint son disciple, et telle fut l'ardeur commune, que peu de mois suffirent à ces études nouvelles.

Dès lors Onslow marcha seul. Guidé par ses premiers instincts, il fut entraîné par un invincible attrait vers la musique instrumentale. Frappé des richesses répandues avec tant de profusion dans les compositions de Haydn, de Mozart, de Beethoven, admirant dans ces trios, ces quatuors, ces quintetti qui font les délices de quelques salons d'élite, la variété, l'abondance, la grâce capricieuse dans l'expression, la liberté dans des formes convenues, il se voua avec ferveur à cet art charmant, à cet art nouveau sorti tout entier de leurs mains.

Le domaine de l'art est vaste, les génies les plus divers peuvent le féconder. Toutes les inspirations mûrissent sur ce terrain fertile. Chacun y dresse sa tente, chacun y recueille sa moisson, et ce partage, loin d'appauvrir ce sol généreux, en augmente la richesse et l'abondance.

Rien ne périt dans cette terre aux entrailles bienfaisantes. Le grain tombé rencontre un rayon salutaire, le germe endormi dans un sillon oublié se lève tout à coup quand le temps est venu. Il y a dans cet espace sans bornes du temps pour toutes les idées, du soleil pour tous les fruits.

L'ouvrier de ce noble domaine doit lui donner sa force, sa vie, son âme, et plus encore, sa liberté. Il marche entraîné malgré lui, le regard toujours fixé vers

le but. Qu'il ait le courage et la force nécessaires à qui veut défricher un sol encore inculte, assez d'orgueil ou de présomption pour vouloir conquérir le patrimoine d'autrui, ou bien, plus modeste et plus simple, s'il se contente d'un héritage fertilisé par ses devanciers, il ne s'appartient pas, il obéit à la voix qui le guide. Le génie qui l'éclaire l'enchaîne en même temps. Plus la voix est forte, plus l'ouvrier est puissant. Plus la voix le presse, mieux l'œuvre est accomplie. Plus la voix est impérieuse, plus l'homme est fier. Esclave, il devient roi.

Trois routes pleines d'harmonies sont ouvertes devant celui que la musique inspire. L'une mène au temple, dont nous apercevons la noble architecture. Ces accents simples et graves qui retentissent au loin sont ceux de l'orgue unissant sa puissance et sa majesté à la pieuse harmonie des voix suppliantes. Dans l'autre route, escarpée et couverte d'obstacles, frémissent de toutes parts des chants pleins de vie, fortement colorés, pathétiques ou folâtres, remplis tout à la fois de tumulte, de fureur, de joie ou de tendresse, et tout brûlants de la chaude empreinte des passions humaines. L'orchestre, parcourant les degrés de son échelle immense, agite ses sonorités les plus diverses, et la symphonie y parle aussi sa langue pleine de génie et de magnificence. Des groupes, obéissant à la cadence d'airs bien rhythmés, forment des danses gracieuses et animées. La foule qui les suit marque le chemin du théâtre, brillant monument où tous les arts se confondent, où l'architecte, le peintre et le sculpteur ont déployé leur

splendeur et leur magie, où le poëte vient partager la couronne du musicien dont il inspire les chants, dont il féconde l'ardeur; antique asile où Gluck et Cimarosa, et d'autres encore, ont respiré le souffle du génie créateur qui animait Sophocle, Euripide et Ménandre.

Dans la troisième avenue, des sons doux et timides se perdent dans les airs, se mêlent au bruit des molles fontaines, au froissement des feuilles doucement sonores; sous l'ombre de cette route mystérieuse, se dérobe une retraite ignorée, un asile éclairé d'un demi-jour tranquille : là, quelques hommes, amis de l'art, touchés de ses beautés intimes, écoutent avec recueillement de suaves inspirations que méconnaît le vulgaire, et savourent avec délices le murmure discret de mélodies qui se cachent, et d'accords réservés aux sages.

Si quelques-uns des maîtres souverains de l'art ont parcouru ces trois régions d'un vol égal et glorieux, d'autres compositeurs ont su borner leurs désirs et se sont contentés de marcher d'un pas ferme dans une des routes ouvertes à leur génie.

Onslow choisit l'avenue paisible et enveloppée d'ombre dont nous venons de parler; ou plutôt ses goûts, ses premières impressions, l'éducation qu'il avait reçue, firent ce choix pour lui; et quoiqu'il se soit essayé avec succès dans une autre carrière, ce sont principalement ses compositions instrumentales qui ont créé sa réputation, l'ont répandue en Europe, et lui ont ouvert les portes de l'Académie des beaux-arts.

Le genre de composition où Onslow a excellé, a reçu le nom, peu poétique assurément, de *musique de chambre*, et ce nom lui a été conservé dans toutes les langues, faute d'un meilleur. Sous son apparence modeste, cette dénomination bourgeoise cache cependant une origine illustre. La *chambre :* c'est ainsi qu'on désignait la *chambre* par excellence, celle du souverain, son habitation intime, particulière. On appelait musique de la *chambre* du roi, musique de la *chambre*, celle qui se faisait dans ses appartements; aujourd'hui qu'il ne s'agit plus que de la chambre de tout le monde, on dit simplement *musique de chambre*. Ce nom dit, au reste, tout ce qu'il doit dire, et qualifie assez bien, dans sa bonhomie citoyenne, cet art qui ne s'adresse ni à la foule assemblée dans l'église, ni au public avide d'émotions, qui ne recherche et n'apprécie dans la musique que l'expression dramatique, sérieuse ou enjouée. La *chambre*, c'est l'intimité, la retraite interdite aux importuns. Le salon est consacré aux réceptions nombreuses, aux fêtes bruyantes, aux invitations banales; on n'admet dans sa *chambre* que des amis, et encore un sage amphitryon musical, dans sa réserve prudente et dédaigneuse, fait-il souvent son choix dans l'amitié. C'est Lucullus soupant dans la salle d'Apollon ; il s'entoure d'illustres convives, récuse les amis qui n'ont pour eux que les qualités du cœur, et réserve aux personnages consulaires les mets exquis et les vins parfumés.

On appelle donc aujourd'hui *musique de chambre*, *musica da camera*, toute espèce de musique destinée à

être exécutée devant un petit nombre d'auditeurs, par un petit nombre d'artistes. Cette expression, appliquée aussi en Italie à la musique vocale, alors surtout que les maîtres les plus célèbres ne dédaignaient pas d'écrire, pour un auditoire choisi, de petits morceaux pleins de grâce, véritables chefs-d'œuvre de mélodie et de finesse harmonique, est aujourd'hui, en France et en Allemagne, presque exclusivement réservée pour désigner certaines compositions instrumentales. Ce genre de musique permet, impose même au compositeur une sorte de recherche et de coquetterie. Le plaisir que cause la musique fait toujours supposer une éducation première acquise par la seule habitude de l'oreille ou par l'étude de l'art. En écrivant de la musique de chambre, le compositeur sait qu'il s'adresse aux oreilles exercées, fines, délicates, à des intelligences musicales heureusement disposées ou développées par des études bien dirigées. Il ne craint donc pas de parer son ouvrage de perles qui seraient perdues pour des auditeurs vulgaires. Un orchestre nombreux emporte le public par sa masse, par la richesse, par l'éclat de la sonorité, le séduit par l'alliance heureuse des timbres divers, associés et non confondus dans un ensemble transparent, le charme par des dialogues ingénieux; la musique de chambre ne dispose que de quatre ou cinq exécutants, et encore les instruments qui doivent chanter ensemble ou se répondre, sont-ils presque toujours de la même famille. Avec des ressources si bornées, le compositeur doit savoir être tour à tour passionné, tendre, élevé, rapide, gai, chaleureux et

toujours discret et élégant dans ses plus grands écarts. Un petit nombre de cordes, mises en vibration par quelques archets, ou, si l'on veut être exact et parler la langue de la statistique, un peu étonnée de se fourvoyer dans un quatuor, seize cordes, mues par quatre archets, voilà toute la richesse dont il dispose. Mais ce cordes doivent vibrer sur des instruments de prix, sur des bois sonores, choisis et façonnés il y a trois siècles par ces savants luthiers de Crémone, Amati, Guarnerius, Stradivarius ; ces quatre archets, construits selon toutes les règles de l'art, doivent être remis aux mains les plus habiles, aux doigts les plus brillants, animés du sentiment le plus exquis. A ces artistes d'élite il faut aussi un auditoire d'élite. Pour être digne d'entrer dans la *chambre*, devenue un sanctuaire, pour oser s'y asseoir et prendre part aux mystères qu'on y célèbre, il faut être profondément dévoué à la musique, dévoué quelquefois jusqu'à la patience, n'avoir jamais laissé errer son goût ni ses préférences, être reconnu, proclamé *amateur* de bonne race, en posséder le brevet, en porter le blason sans tache. Si quelque imposteur, à l'aide d'un patronage surpris, s'est introduit parmi ces élus pour se faire un état dans le monde, il faut le plaindre, l'abandonner à ses remords et à l'ennui profond que doit lui causer le plaisir qu'il subit, et qu'il est tenu d'exprimer dans la position qu'il s'est faite, par la pantomime la plus ardente.

Onslow réussit complètement dans ce genre difficile; et ses compositions, impatiemment attendues, toujours bien accueillies, publiées à la fois en France, en Alle-

magne et en Angleterre, acquirent bientôt une juste renommée.

Si les succès obtenus par ce genre de composition n'ont pas l'éclat et le retentissement des succès remportés au théâtre, ils ont peut-être plus de solidité, parce qu'il s'établit bientôt entre l'auteur et les artistes, ou les amateurs habiles dont il sait satisfaire les talents et le goût, une sorte de lien sympathique. A l'admiration pour l'ouvrage se joint un sentiment de reconnaissance pour l'auteur : ils aiment, sans le connaître, l'homme généreux, le génie bienfaisant qui leur consacre uniquement son temps et ses travaux, qui recherche leurs suffrages, qui n'a de mélodies que pour eux. Comme ils savent que tous les accords qui naissent dans cette imagination qui leur appartient leur sont destinés, ils chérissent ces accords d'un amour sincère et cordial. Comme leur admiration repose sur une conviction éclairée, ils sont moins avides de nouveautés. Comme la coupe et la forme des morceaux sont à peu près invariables, ils n'ont point d'exigences capricieuses. Aussi le succès est-il assis sur une base durable, dans ces alliances fondées sur un goût pur, sur des études élevées, sur des convenances réciproques justement appréciées, sur un échange affectueux de bons procédés, de bonne musique et de bonne exécution.

A trois reprises différentes Onslow rompit ce traité tacite et manqua à ses propres traditions. Trois fois, cédant à de vives sollicitations, il quitta ses amis, sa troupe fidèle, ses soldats vaillants et dévoués, pour passer dans un autre camp. Il voulut porter au théâtre

sa science de l'orchestre, son goût correct si heureusement uni à la fougue ardente qu'il mêlait à toute chose. Il écrivit pour l'Opéra-Comique trois grands ouvrages : l'*Alcade de la Véga*, en 1824 ; le *Colporteur*, en 1827 ; et enfin, en 1837, le *Duc de Guise*. Ces ouvrages furent applaudis, mais ils fournirent une preuve de plus que de beaux chants, des harmonies pures, une orchestration à la fois brillante, élégante et ferme, ne suffisent pas toujours à assurer aux œuvres théâtrales une existence de longue durée. Onslow, docile à un enseignement emprunté au théâtre même qu'il avait doté de ses partitions, mit en pratique cette maxime qu'on y chante encore, *que l'on revient toujours à ses premiers amours*, et après le *Duc de Guise* il voua à ses premières affections une fidélité qui ne se démentit plus.

Car on ne peut qualifier d'infidélité l'excursion qu'il fit dans le domaine de la symphonie, tentative audacieuse, justifiée par le succès, sanctionnée par des juges difficiles, par l'auditoire sévère assemblé dans cette salle du Conservatoire, où les œuvres des maîtres retentissent avec un concert si parfait, avec des accents si vrais, que les maîtres eux-mêmes semblent présents dans ces murs harmonieux, et que c'est leur voix qu'on croit entendre. Onslow préluda d'abord à cette entreprise périlleuse en transformant en symphonie un de ses quintetti qu'il affectionnait, et dont l'effet était toujours certain, ne changeant rien à la forme du morceau, conservant toutes les idées, se contentant de confier l'ensemble et les détails de la composition, telle qu'elle était sortie de son imagination, aux voix diver-

ses de l'orchestre. Car la forme de la sonate, du trio, du quatuor, du quintetto, est la même que celle de la symphonie; mais comme cette forme, tracée d'avance, réunit en elle-même toutes les conditions de la plus grande variété, elle suffit au génie du compositeur. La symphonie, née au même instant, en France de Gossec, en Allemagne de Haydn, n'est venue, après toutes ces compositions aux sonorités contenues, que pour couronner la musique instrumentale d'une splendeur nouvelle, ou plutôt elle est la musique instrumentale elle-même, portée au plus haut degré de puissance et d'expression.

Ces deux pères de la symphonie, étrangers et inconnus l'un à l'autre, écrivirent presque en même temps, l'un à Paris, l'autre à Vienne, leur première symphonie, et donnèrent tous deux à leur œuvre ce nom qui semblait créé d'avance pour leur innovation. Ce qui est plus singulier encore, c'est que tous deux étaient nés dans la même année, en 1732, sortaient d'une humble condition, et portaient les mêmes prénoms; mais François-Joseph Haydn, né d'un père charron, en même temps sacristain, et un peu organiste au besoin, devait étouffer dans sa renommée toujours croissante les travaux de François-Joseph Gossec, né quelques mois après, d'un pauvre laboureur qui n'avait pas l'honneur d'être sacristain, et était encore moins organiste. C'était le privilége du droit d'aînesse d'une naissance plus aristocratique, c'était surtout le droit d'un génie fécond et plein de charme.

La vie d'Onslow se serait écoulée tout entière douce

et paisible, si un accident grave n'était venu le frapper au milieu de ses succès et interrompre le cours de ses travaux. Dans la vie d'artiste qu'il s'était faite, Onslow n'avait pas renoncé aux goûts du *gentleman*. A Paris, il se donnait tout entier à la musique, à ses compositions, aux soins qu'exige la mise au jour d'une œuvre nouvelle; mais quand l'automne le rappelait dans les bois, il retrouvait au fond de son cœur une passion toute britannique. Il devenait chasseur passionné. En 1829 on avait organisé pour lui, aux environs de Nevers, une partie de chasse complète, une chasse sérieuse, non exempte de dangers. Il s'agissait d'un sanglier, vieux solitaire, échappé récemment à une longue et ardente poursuite. Au jour fixé pour l'expédition, Onslow, dans le costume exact du chasseur, se joint à ses amis. Le compositeur n'avait cependant pas entièrement disparu. Il portait avec lui un petit livret qui ne le quittait jamais; c'était un cahier de musique toujours prêt à recevoir l'inspiration que le musicien poursuit toujours, même lorsqu'il chasse; il avait depuis peu commencé un quintetto dont l'ébauche était tracée sur le petit livre. Onslow se place au poste qui lui est assigné; bientôt la solitude et le silence se font autour de lui. Le travail commencé vient s'offrir à sa pensée; il oublie la chasse et les chasseurs; il quitte son poste et s'enfonce dans l'épaisseur du bois; il trouve une souche renversée, s'assied et écrit. Une balle vint alors le frapper et le renversa tout sanglant.

On désespéra d'abord de sa vie : la blessure était grave et la lésion profonde. La balle avait déchiré l'o-

reille et pénétré dans le col. Il fut impossible de l'extraire, et Onslow conserva jusqu'à sa mort un souvenir incommode de cette journée dont les suites furent fâcheuses, puisque l'oreille qui avait été frappée perdit peu à peu toute sa sensibilité. La maladie fut longue et douloureuse, mais le blessé conserva son courage et trouva dans une rare énergie des forces contre la maladie et contre la douleur. Il fut le premier à rassurer ses amis, à calmer les alarmes de sa femme, de ses enfants réunis autour de lui. La musique vint aussi à son secours, adoucit ses angoisses, remplit ses insomnies. Pour tromper à la fois sa souffrance et les inquiétudes de sa famille, il continua de travailler à l'œuvre si tristement interrompue, composant pendant la fièvre, écrivant dans les moments de calme; il consacra cet ouvrage au souvenir de la catastrophe, et donna aux différentes parties de la composition des noms qui, en les caractérisant, rappelaient aussi les phases de sa maladie : un des morceaux s'appelle *la douleur*, un autre *la fièvre et le délire*, l'andante se nomme *la convalescence*, et le dernier finale, au mouvement rapide et animé, se nomme *la guérison*. C'est son quinzième quintetto, un de ses meilleurs ouvrages, et, quoiqu'il lui ait coûté cher, il a dit souvent qu'il ne voudrait pas ne pas l'avoir fait.

A part cet événement qui n'altéra ni la vivacité d'Onslow, ni ses habitudes de travail et de délassement, ni son ardeur pour le travail, rien ne vint troubler sa vie. Indépendant par sa fortune et par son caractère, il sut allier les joies que lui donnait la com-

position au bonheur qu'il trouvait dans sa famille, auprès d'une compagne et d'enfants qu'il chérissait autant qu'il était aimé d'eux; ces deux grands amours lui suffirent et remplirent son existence. Tranquille et libre dans son domaine d'Auvergne, il y passait la belle saison, s'inspirant de cette nature à la fois sérieuse et sereine, écrivant sans cesse, se livrant tout entier au plaisir d'un travail facile et varié, mêlant l'harmonie du piano à celle des instruments à cordes, invoquant quelquefois le concours des instruments à vent, et complétant ainsi un œuvre riche de près de cent compositions.

En 1842, Onslow avait été élu membre de l'Académie des Beaux-Arts; il succédait à Cherubini. Fidèle à remplir ses devoirs d'académicien, il quittait tous les ans sa retraite pendant un des plus beaux mois de l'année; il apportait à ses confrères le tribut de ses lumières, de son goût, de son expérience, jugeait avec eux les travaux des jeunes concurrents au prix de musique; puis, quand le scrutin avait prononcé, quand l'heureux lauréat était proclamé, il retournait dans sa chère villa achever le travail interrompu. L'hiver le revoyait parmi nous; il apportait le morceau terminé, mais vierge encore, le papier avait seul le secret de son harmonie. Bientôt, dans un petit cercle d'amis empressés, mais sincères, les notes discrètes se changeaient en sons mélodieux.

On raconte de Lully qu'il fit un jour prévenir les artistes de l'Opéra qu'une représentation extraordinaire d'Armide aurait lieu le soir même : on se hâte de tout

disposer pour la solennité annoncée, on convoque les chanteurs, les danseurs, l'orchestre, les choristes. Armide et Hidraot, Renaud et le chevalier danois, la Haine, les Démons, les Nymphes sont à leur poste, tous les enchantements sont prêts; déjà le *batteur de mesure* a frappé sur son pupitre. Mais la salle, brillamment éclairée, est restée vide, et les portes ne s'ouvrent pas. Un spectateur se présente enfin, c'est Lully; il se place dans sa loge et ordonne que le spectacle commence. C'était pour lui, pour lui seul, qu'il faisait jouer Armide; il voulait satisfaire un caprice de son cœur paternel et savourer sans partage les charmes de son Armide, d'Armide, l'œuvre préférée, qu'il avait jadis condamnée aux flammes, par un scrupule religieux, un jour de grande maladie, pour obéir à son confesseur, et dont il avait jeté au feu la partition encore inédite, en ayant soin toutefois d'en conserver une copie [1].

Le plaisir que se donna Lully dans sa fantaisie orgueilleuse, Onslow l'éprouva plus d'une fois; mais les rôles étaient changés. Ce n'était pas par son ordre que les artistes se réunissaient; c'étaient au contraire ceux-ci qui, dans leur amitié, dans leur sympathie, se faisaient une fête d'exécuter devant lui seul les compositions qu'il avait écrites pour eux : ils apportaient à ces réunions intimes une grâce, un fini, une perfection d'exécution que des auditeurs nombreux n'eussent peut-être pas obtenus. Une chaleur expansive et entraînante, des gestes pleins de feu, des paroles pleines d'émotion,

1. Voyez le morceau qui commence ce recueil, *Origines de l'Opéra en France*.

témoignaient de la vive reconnaissance d'Onslow, qui confondait dans ses remercîments la joie touchante de l'ami et le contentement naïf du compositeur.

La maladie qui devait nous enlever Onslow ne vint pas l'abattre d'un seul coup. Ses forces fléchirent peu à peu sous le poids du mal qui détruisait sa vie. Il vint pour la dernière fois à Paris, dans l'été de 1852 à l'époque ordinaire du concours de musique. Ses amis furent frappés du changement qui s'était fait en lui : sa vue s'éteignait, sa parole naguère vibrante, ardente, accentuée, était morne et pénible. Lorsqu'il quitta Paris, de tristes pressentiments vinrent nous assaillir; ils ne furent que trop tôt justifiés. Au mois de septembre, son ami M. de Murat tomba malade. Onslow, qui devait le précéder dans la tombe, Onslow, tout faible et mourant qu'il était, se rendit près de lui; mais ses forces le trahirent bientôt. Un soir, il se mit au piano; ses yeux sans lumière brillèrent d'un triste rayon, et ses doigts affaiblis, errant sur le clavier, murmurèrent de pieuses inspirations qui semblaient se détacher de la terre et chercher le chemin du ciel. Chacun répondit dans son cœur à cet adieu adressé à sa famille qui l'entourait, à l'ami qu'il allait quitter pour toujours, à la musique qui était restée, comme il l'avait dit lui-même, « la compagne fidèle de sa vie, » puisqu'il la retrouvait encore pour lui confier ses derniers regrets, ses derniers vœux, sa dernière prière. Il retourna à Clermont pour y mourir : le 3 octobre 1852, au moment où le jour se levait, ce cœur noble et dévoué avait cessé de battre.

Nous avons dit qu'Onslow avait remplacé à l'acadé-

mie Cherubini, dont il avait été l'ami et l'admirateur. Qu'il nous soit permis, en terminant cette notice, de rapporter ici quel éloge Onslow reçut un jour de ce grand maître.

On venait d'exécuter au Conservatoire une des symphonies d'Onslow. Cherubini fut frappé de l'élégance d'un passage dans lequel les instruments dialoguaient avec une grâce correcte et ingénieuse. Le concert achevé, Cherubini, sans adresser à l'auteur un compliment dont celui-ci eût été comblé de joie, se rend sur le théâtre, s'approche de la partition restée sur le pupitre d'Habeneck, le chef d'orchestre, cherche le passage dont il a été frappé, détache la feuille et l'emporte. Rentré chez lui, il copie de sa main la feuille tout entière et place l'original dans un album, puis, appelant un de ses serviteurs : « Portez cette copie à M. Onslow, « et dites-lui que depuis longtemps je désirais un au- « tographe de lui. »

Ceux qui ont connu ce maître sévère et difficile, peu prodigue d'éloges et qui disiàaun compositeur inquiet de son silence : « Quand je ne dis rien, c'est que je suis content; » ceux-là comprendront que ce message inattendu dut toucher profondément M. Onslow. Cherubini, par un témoignage aussi flatteur que délicat et affectueux, semblait indiquer d'avance aux suffrages de l'académie celui-la même qu'elle choisit pour lui succéder.

ABEL BLOUET

Dans la vaste carrière ouverte aux travaux des artistes, dans l'arène où se consument tant d'efforts, où s'éveillent tant d'espoirs, ceux que le sort favorise, ceux qui touchent le but, ne recueillent pas tous la même couronne. Le bruit, l'éclat, la renommée ne se partagent pas à doses égales entre les vainqueurs. La gloire a ses hasards. Comme les richesses de la terre, elle est viagère ou perpétuelle. Comme une beauté capricieuse, quelquefois elle est sourde aux avances d'un cœur trop ardent, quelquefois prodigue de ses trésors au sage qui ne la recherche pas, parfois aussi elle oublie et laisse sans récompense celui qui l'aime, la mérite, et n'ose se déclarer.

Il est des hommes au cœur craintif, que l'éclat importune; soigneux de se dérober au grand jour, ils ferment l'accès de leur retraite aux rayons trop brillants de la popularité ; ils aiment l'ombre, le silence

1. Cette notice a été lue à la séance publique de l'Académie des beaux-arts, le samedi 4 octobre 1856.

et la paix. Respectons, aimons de tout notre cœur ces hommes simples et modestes. Cette crainte de la célébrité devrait suffire à les rendre célèbres.

Que l'on me permette une comparaison inspirée par un art auquel j'ai voué ma reconnaissance, puisque je lui dois l'honneur de siéger dans cette enceinte.

Un orchestre est un petit monde, et on y trouve, comme dans la société, des personnages à la voix sonore, au verbe impérieux, des gens modestes à la voix contenue, au timbre soumis. Tandis que le violon s'élance en gammes retentissantes, que la flûte plane au plus haut des airs, que le cuivre éclate en fanfares, que les basses vigoureuses soutiennent l'effort des accords puissamment tressés, un instrument discret promène à petit bruit le murmure de sa sonorité voilée. Si ce murmure échappe à l'auditeur vulgaire ou inattentif, il charme l'oreille délicate et exercée, qui le suit curieusement dans ses contours. L'*alto*, c'est le nom de cet instrument modeste,

> Heureux et satisfait de son humble fortune,
> Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché.

Au milieu de tant de voix jalouses, il sait se faire entendre; un trait capricieux, un arpège rapide, un tour élégant, un chant plein de tendresse, suffisent à révéler ou à rappeler son existence. Il est sans envie et non sans joie; car il tient sa place pour honorable et importante, et il sait que tout l'ensemble harmonieux serait rompu s'il refusait à ces voix superbes le secours de sa voix qu'on entend à peine.

Les hommes habiles, instruits, dévoués, qui ne cherchent pas l'éclat, que la retraite instruit et fortifie, qui savent se montrer, parler, se taire à propos, et exécuter dignement, dans le grand concert du monde, la partie qui leur est confiée, sont, oserai-je le dire, les altos volontaires de la société. Pour remplir ce rôle, si simple en apparence, un talent vulgaire ne suffit pas; il faut marcher au premier rang de ce petit nombre de sages qu'on aime et qu'on révère, qu'on écoute avec bonheur, et dont la voix, laissant après elle un écho mélodieux, répand encore un doux et profond retentissement, alors même qu'elle vient de s'éteindre.

M. Blouet fut un de ces hommes au goût sûr, exercé, délicat. Intelligent des beautés de l'art, prompt à les sentir, habile à en communiquer l'impression, doué à un haut degré de l'esprit d'enseignement, il fit deux parts de sa vie, et consacra à ses nombreux élèves le temps que ses voyages, ses études, ses fonctions ne lui enlevaient pas. Une mort soudaine ne lui permit pas d'accomplir tout ce qu'on attendait de lui. Des travaux utiles, de précieux services rendus à l'art et au pays ne semblaient que le prélude de travaux plus importants encore; de vastes projets, de brillantes espérances s'ouvraient dans l'avenir; mais les vœux les plus chers, les projets, les espérances, tout disparut et s'éteignit dans l'ombre rapide d'une nuit sans crépuscule.

Guillaume-Abel Blouet naquit à Passy, près Paris, le 6 octobre 1795, d'une famille d'artisans. Ses pre-

mières années furent humbles comme le séjour qui l'avait vu naître. Mis en apprentissage chez un mécanicien, il resta ouvrier jusqu'à l'âge de dix-sept ans ; il entra alors, pour compléter l'étude de sa profession, à l'école gratuite de dessin.

Là, un rayon de l'art semble l'éclairer tout à coup, l'étude du dessin le séduit et le captive : il se sent appelé à de moins vulgaires destinées; il jette loin de lui la lime et le marteau, et confie au crayon, qu'il manie déjà avec intelligence, le soin de son avenir. Cependant il lui faut gagner sa vie et venir en aide à sa famille, que la pauvreté menace sans cesse. Il cherche, il trouve un emploi qui le rapproche de ses nouvelles études, qui semble l'initier à l'art vers lequel il aspire. Un arpenteur l'admet dans ses bureaux, et il travaille avec son patron au mesurage et au nivellement des terrains du palais projeté pour le roi de Rome.

Abel Blouet trouva dans cet atelier un protecteur, un maître actif, dévoué, intelligent, qui sut deviner son aptitude et le diriger dans l'étude de l'architecture; le premier, ce maître lui parla de Vitruve et de Palladio, et lui dévoila, de l'art qu'il enseignait, tout ce qu'il en savait lui-même; car ce professeur, cet ami, ce protecteur, imberbe comme le disciple, était un modeste élève de l'école des beaux-arts ; mais, aux yeux du pauvre apprenti, ce titre était considérable ; il conférait le droit de voir de près des maîtres renommés, d'entendre leurs conseils, de recevoir leurs leçons. Blouet, décidé à conquérir ce titre envié, re-

doubla d'efforts et voulut devenir digne d'entrer aussi dans cette terre promise, l'école des beaux-arts [1].

L'artiste, dans le cours de son existence, marche ainsi d'étape en étape. Il trouve à chaque station nouvelle un séjour qui lui paraît plein d'enchantements et dont il faut disputer l'entrée. C'est d'abord l'école publique, puis l'atelier ou le cabinet d'un maître; puis Rome, Athènes, le salon de l'exposition ou quelque grand théâtre; et puis enfin cette terre hospitalière, dont on médit parfois, et qui pardonne toujours, l'Académie, puisqu'il faut l'appeler par son nom.

L'éducation de Blouet se continua ainsi. L'élève studieux, recevant chaque jour de son maître attentif un enseignement fidèlement transmis et soigneusement recueilli, après deux ans d'études toujours interrompues par les devoirs de l'atelier, et qu'il fallait souvent dérober à la nuit, fut en état de se présenter et d'être reçu à l'école des beaux-arts. Mais nous étions en 1814; la France traversait de mauvais jours, aujourd'hui brillamment effacés : Blouet fut appelé à servir.

Déjà deux de ses frères avaient payé de leur vie leur dette à la patrie. On fut touché de la douleur d'une mère qui deux fois avait porté le deuil. Les angoisses d'un nouveau sacrifice lui furent épargnées : on lui laissa son dernier enfant. Incorporé dans un régiment du génie en garnison à Paris, le jeune Abel obtint, par faveur spéciale, la permission de continuer ses études, qu'il acheva sous la direction de M. Delespine. Le

1. M. Macquet, architecte distingué, fut ce premier maître de Blouet.

cœur de Blouet était ouvert à tous les nobles sentiments; il se fût dévoué à la patrie; mais la faiblesse de sa constitution aurait mal servi son zèle et son courage. En conservant un excellent architecte, on ne perdit qu'un médiocre soldat.

Quelques années après, Abel se présentait au concours de l'Académie. Il fournit glorieusement cette seconde étape. Après avoir obtenu le second prix en 1817, la grande médaille d'émulation en 1820, il remporta en 1821 le premier grand prix [1] et partit pour Rome.

Certes, cette période de la jeunesse d'Abel Blouet est bien remplie. Grâce à son travail persévérant, à ses études obstinées, le voilà libre, instruit, artiste, dégagé pendant cinq ans, par la généreuse sollicitude du pays, de toute inquiétude matérielle, de tout souci de la vie. N'oublions pas qu'à dix-sept ans, Blouet n'était encore qu'un pauvre ouvrier, vivant du travail de ses mains, pourvu seulement de l'instruction sommaire que donne l'école de village. Quelques années ont suffi à cette transformation. Mais au prix de quels efforts! Il avait tout à apprendre : le dessin, la géométrie, l'histoire de l'art, toutes les connaissances variées qui font de l'architecture un art complexe. Dans le projet que prépare l'architecte, la science de la construction doit s'allier au sentiment des formes harmonieuses; la force et la stabilité doivent se combiner avec l'élégance; la précision du compas doit obéir à

1. Le sujet du concours était un *palais de justice*.

l'inspiration du goût. Le bois, la pierre, le fer, le marbre sont l'instrument de sa pensée; il en ordonne la forme, la coupe, l'exacte proportion; il dicte le trajet de la poudre puissante et marque la place de l'ornement délicat qu'il dessine. Ces lignes s'élèveront dans les airs; ces colonnes, ces arcades décoreront le sol que pénètreront leurs profondes racines. Malheureusement pour l'architecte, il trouve difficilement, même dans le cours d'une longue vie, l'occasion d'élever un de ces monuments qui traversent les siècles. Vitruve voulait que l'architecte étudiât la philosophie. C'est sans doute pour le préparer à la résignation, lorsqu'il lui faudra, descendant de ses hauteurs, s'éveillant de ses rêves, consacrer ses veilles, sa science, son goût, à la construction de quelque habitation vulgaire, objet des sages calculs d'un propriétaire prudent, qui mesure le génie de l'artiste aux revenus de ses appartements. Mais d'habiles généraux n'ont pu trouver non plus l'occasion de gagner des batailles, et nous avons vu de braves officiers, nourris dans les camps, très-forts sur la stratégie, marcher avec orgueil à la tête de nos compagnies de garde nationale.

Chaque année l'Académie des beaux-arts distribue ses couronnes. Il semble alors qu'une noble et sainte alliance se forme entre cinq jeunes hommes, pleins de foi et de vaillance. « Moi, je couvrirai ces toiles, ces murailles de mes peintures vivantes : graveur, prépare ton burin, et répands mon œuvre dans le monde entier. — Je ferai respirer l'argile, dit le statuaire, et le marbre tremblera devant moi, comme il tremblait de-

vant le Puget. — Moi, je saurai créer des mélodies sublimes, et mes chants inspirés se marieront aux belles harmonies de l'orchestre obéissant. » L'architecte prend la parole, et dit : « Moi, je construirai le temple où vivront tes peintures, où respireront tes statues ; je bâtirai le théâtre immense où frémira le public sous l'empire de tes chants !... » Accomplissez-vous, présages heureux ! Partez pleins de joie, jeunes soldats de l'art ! Mais si ces rêves séduisants ne se réalisent pas toujours, si le graveur ne peut graver le tableau que le peintre n'aura pas fait, si l'architecte n'élève pas le théâtre immense où n'aurait pu retentir une partition qui n'est pas écrite, n'accusez pas toujours le sort. Sachez quelquefois vous accuser vous-mêmes. Marchez avec constance jusqu'au bout de la carrière difficile. Regardez devant vous, contemplez l'avenir qui vous appartient. Mais jetez aussi les yeux sur le passé ! Combien de noms glorieux inscrits dans l'histoire de cette belle école de Rome, ouverte par un grand ministre, sous la protection d'un grand roi ! Puisez une force nouvelle dans cette liste éclatante, et méritez que vos noms, qui déjà n'appartiennent plus à vous seuls, puisqu'ils prennent place dès aujourd'hui dans les fastes de l'école, figurent parmi les plus fameux !

Un historien illustre [1] raconte que dans un combat mémorable, épisode d'une lutte sanglante, trois cents jeunes soldats restèrent perdus, oubliés au milieu du feu. On les croyait écrasés sous la mitraille et morts

1. M. Thiers, *Histoire du consulat et de l'empire*, t. XIV, p. 141 et suivantes. Combat livré le 27 juillet 1812, en avant de Witebsk.

pour la patrie, comme les soldats des Thermopyles, qu'ils égalaient par le courage comme par le nombre. Mais quand la fumée se fut dissipée, on les vit debout. « L'armée, qui assistait à ce spectacle avec une vive émotion, » dit M. Thiers, « vit avec joie le petit groupe des voltigeurs du 9e sortir sain et sauf de cette effrayante mêlée. Napoléon, qui n'avait pas cessé de l'observer avec sa lunette, quitta la position qu'il occupait, franchit le ravin, et passant à cheval devant ces braves voltigeurs : « Qui êtes-vous, mes amis? leur dit-il. — Voltigeurs du 9e de ligne, et tous enfants de Paris ! répondirent ces vaillants soldats. — Eh bien ! vous êtes des braves, et vous avez tous mérité la croix ! »

Certes le courage de l'artiste n'est pas le courage brillant ou magnanime du soldat; mais il faut que l'artiste porte aussi un cœur ferme et résolu. Il est seul, et dans les mauvais jours, lorsque nulle voix amie ne vient le soutenir, s'il s'abandonne lui-même, s'il déserte sa propre cause, il succombe. Le danger qu'il court est grand, et si la mort n'est pas le châtiment de sa faiblesse, son talent, ses études, tout périt s'il fuit devant le choc ennemi.

Je supplie qu'on me pardonne les longueurs où je me suis égaré. Nous allons revenir à notre héros, qui est né à Passy, et peut bien passer pour un enfant de Paris.

Blouet remplit avec une grande distinction toutes les obligations imposées aux lauréats, et consacra les deux dernières années de son séjour à Rome à l'achèvement d'un grand travail, la restauration des *Thermes de Ca-*

racalla. Ce travail, pour l'exécution duquel il avait obtenu l'encouragement de l'Académie et les fonds nécessaires à la continuation de fouilles importantes, fut envoyé à Paris en 1826. L'Académie en témoigna publiquement sa satisfaction et obtint pour l'auteur un honneur rarement accordé : l'œuvre du jeune pensionnaire fut publiée aux frais de l'État. Cette récompense méritée, ce travail justement apprécié, lui valurent bientôt un honneur plus grand encore, qui ouvrait une carrière nouvelle à ses travaux et à ses espérances.

Aujourd'hui, les jeunes architectes lauréats de l'Académie, après avoir étudié les monuments de Rome, sont envoyés à Athènes, dans la mère patrie. Ils y trouvent une autre école due à une généreuse inspiration [1] et placée sous la tutelle de l'Académie des inscriptions, comme l'école de Rome est confiée à la surveillance de l'Académie des beaux-arts. L'art et la science s'y donnent la main et y confondent leurs études. Nobles études, déjà fécondes, puisque c'est de cette école nouvelle qu'est sorti le jeune savant [2] qui a su rendre au jour le marbre des degrés qu'avaient franchis Périclès et Phidias.

Lorsque Blouet obtint la récompense qui aujourd'hui ouvre les deux sanctuaires, la Grèce, encore esclave,

1. L'école française d'Athènes, fondée en 1846 par M. de Salvandy, ministre de l'instruction publique.

2. M. Beulé, qui a découvert l'escalier de l'Acropole d'Athènes. M. Beulé vient d'être récemment élu membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

était fermée à l'étude; mais en 1828, quand il revint à Paris, l'expédition commandée par le général Maison [1] avait délivré le Péloponèse. Un ministre, qui avait le goût des lettres et des arts [2], confia au drapeau de la France, fidèle à d'héroïques traditions, le soin de protéger des recherches nouvelles sur ce sol antique. C'est le destin de la civilisation moderne d'interroger sans cesse la Grèce. Fils respectueux, nous nous inclinons devant les tombes des ancêtres; nous y cherchons des enseignements nouveaux à la clarté du flambeau qu'ils ont allumé. Les Académies des sciences, des inscriptions, des beaux-arts, furent chargées de dicter la direction que devraient recevoir ces études. Quel enseignement était encore caché au sein de cette terre, déjà tant de fois fouillée? Quels débris restaient à saluer parmi tant de ruines? Quels secrets cachait encore cette mère commune? Le sphynx avait-il laissé quelque énigme à deviner?

Les académies déposèrent leurs pouvoirs entre des mains illustres et respectées. MM. Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire, Hase, Raoul-Rochette, Huyot et Letronne furent invités à préparer les travaux de l'expédition. Certes on ne pouvait la placer sous le patronage de noms plus élevés, plus glorieux, plus chers à la France, plus honorés du monde entier.

L'expédition fut divisée en trois sections. M. Bory de Saint-Vincent dirigea la section des sciences physiques; celle d'archéologie fut placée sous la direction de

1. Il ne fut nommé maréchal qu'en 1829.
2. M. de Martignac.

M. Dubois [1]; Blouet, que ses études, son intelligence de l'antiquité, son succès récent désignaient d'avance au choix de l'Académie des beaux-arts, fut nommé chef de la section d'architecture et de sculpture. MM. Ravoisié, Amaury-Duval, Poirot, de Gournay et Trézel lui furent adjoints comme collaborateurs. Ils partirent, le cœur rempli de poésie, l'esprit nourri de sérieuses études; rien ne leur était étranger de la Grèce antique, et ils avaient suivi, la carte à la main, la trace des voyageurs modernes qui les avaient précédés

La commission, qui reçut le nom de commission scientifique de Morée, se trouva réunie tout entière à Toulon vers la fin de janvier 1829. On mit à la voile le 10 février, et le 3 mars, aux premiers rayons du jour, la frégate *la Cybèle* entrait dans la rade de Navarin, encore émue de la bataille célèbre. Un beau spectacle attendait les voyageurs. Deux vaisseaux de haut bord, le *Trident*, monté par l'amiral Rosamel, le *Scipion*, commandé par M. Bougainville, et quatre frégates françaises y déployaient leurs pavillons. L'amiral grec Miaulis recevait sur sa frégate *l'Hellas* le chef de l'armée libératrice, le général Maison, qui n'avait pas en-

1. M. L. J. J. Dubois, conservateur au musée du Louvre, mort en 1846.

M. Charles Lenormant, dont la mort vient d'exciter de si profonds regrets, se trouvait en Égypte quand la commission de Morée fut formée; il fut désigné pour en faire partie, mais n'ayant pas cru devoir accepter, il fit le voyage de Grèce pour son propre compte, et à son retour en France, remit les matériaux qu'il avait rassemblés à M. Blouet, avec lequel il s'était lié à Rome quelques années auparavant.

core reçu l'honneur suprême qui fut sa récompense. Le vaisseau *le Conquérant*, monté par M. de Rigny, entrait dans la rade, tout couvert de voiles que le soleil remplissait de lumière, et ramenait l'amiral français sur le théâtre de la victoire, au bruit du canon qui tonnait de toutes parts et saluait son retour.

Nous ne suivrons pas Blouet dans son voyage. Nous le laisserons parcourir, au prix de mille fatigues que ne purent braver ses collaborateurs, puisqu'un seul, M. Ravoisié, lui resta fidèle jusqu'à la fin, la Messénie, Sparte et la Laconie, l'Arcadie, toutes ces poétiques contrées auxquelles une grande victoire et une politique pleine d'espérance rendaient l'avenir, la vie,

Et jusqu'aux noms divins qui charmaient nos oreilles.

Nous ne dirons pas son excursion à Athènes ruinée, misérable, encore au pouvoir des Turcs. Nous ne parlerons pas de ses promenades pittoresques, de ses dessins interrompus par les coups de fusil que lui adressaient les Albanais, chargés de protéger les étrangers et de veiller au bon ordre. Nous ne dirons rien du bon accueil que nos artistes reçurent de Iousouf-Bey, gouverneur d'Athènes; du banquet que celui-ci leur donna; de la grande musique du bey, composée, au grand complet, d'un violon, d'une guitare et d'un tambour de basque, et qui, pour honorer les voyageurs, les suivit pendant dix heures en jouant d'horribles mélodies [1].

1. Blouet a laissé des notes encore inédites sur son voyage en Morée ainsi que sur le voyage en Amérique qu'il fit plus tard. C'est dans ces notes que ces détails ont été puisés.

Mais il est impossible de passer sous silence les fouilles heureuses entreprises à Olympie et la découverte qui en fut le résultat.

Il ne reste rien des monuments qui couvraient la vallée d'Olympie, qui remplissaient l'Altis, bois sacré dédié à Jupiter. Les temples, les statues innombrables, les autels consacrés aux dieux, aux héros, aux Muses, aux grâces, aux nymphes, à toutes les divinités du paganisme, qui là, comme dans le ciel, faisaient cortége au maître des dieux et composaient sa cour, le stade, l'hippodrome, l'atelier de Phidias, tout a disparu; les ruines mêmes n'existent plus; le temps n'a pas respecté ces muets témoins des monuments écroulés; le marbre et la pierre ont péri, enfouis sous le sable, brisés par les orages, emportés par les eaux. Mais l'esprit de l'antiquité flotte sur la plaine déserte et remplit d'éloquence et de majesté le silence de cette solitude où l'Alphée et le Cladéus promènent encore leurs ondes délaissées.

Cependant, au milieu de débris d'une époque plus récente, un fragment important, seul souvenir vivant de l'ancienne splendeur d'Olympie, est encore debout. Pouqueville y avait vu un reste de l'Heræum, temple consacré à Junon. MM. Gell et Cockerell [1], les premiers, avaient pensé que les proportions de ces fragments pouvaient s'accorder avec les mesures que donne Pausanias du grand temple de Jupiter.

MM. Dubois et Blouet, secondés par MM. Trézel et

1. Associé étranger de l'Académie des beaux-arts.

Amaury-Duval, s'établirent au milieu des décombres, près des fragments antiques, résolus d'arracher à cette ruine encore imposante le secret de son origine. Les travailleurs se partagèrent la tâche, chacun eut son empire et chaque empire ses limites [1]. Il fallait d'abord délivrer le monument des sables, du terrain impur qui en entouraient la base, puis chercher dans la description laissée par Pausanias si quelques indices ne diraient pas quelle divinité avait là ses autels. Il fallait aussi à toute heure, avec la sagacité qui éclaire et l'intelligence qui féconde, comparer la ruine et le livre, lire le texte et mesurer le marbre. Mais chaque heure aussi apportait sa récompense. Après cinquante jours de travaux assidus, Blouet eut la fortune de trouver, sous les quinze pieds de terre enlevés, de nombreux fragments des bas-reliefs décrits par Pausanias comme appartenant au temple de Jupiter Olympien [1]. M Dubois, de son côté, avait découvert d'autres fragments. Tous les doutes étaient levés, ces ruines avaient dit leur nom, on était au pied du temple. Blouet, s'emparant des sculptures retrouvées et des indications laissées par l'historien grec, put donner une restauration complète du monument célèbre. Une joie pure remplit le cœur des jeunes Français à la vue de ces sculptures sorties du sépulcre; ils contemplèrent avec orgueil ces débris, contemporains du grand art de la Grèce.

1. M. Blouet avait choisi la face postérieure de la ruine, M. Dubois la face antérieure.

2. Rapport de M. Raoul-Rochette, lu dans la séance publique de l'Institut du 30 avril 1831.

qu'ils saluaient les premiers. Cette terre, qu'ils avaient jetée au vent, c'était celle de la barbarie; le sol qu'ils avaient rendu à la lumière, comme il était rendu à la liberté, c'était le sol fécond propice à tous les arts. Un regret immense les poursuivait cependant. Que ne leur était-il permis d'achever la tâche commencée et de chercher d'autres enseignements, encore cachés, sans doute, sous l'épaisseur de ce froid tombeau!

Blouet, après un an, rentra dans son pays, riche d'une science nouvelle, de fragments précieux, d'inscriptions qu'avait recueillies M. Charles Lenormant; et de beaux dessins, matériaux de l'ouvrage dont la publication devait l'occuper pendant huit ans [1]. Sous les ruines dont la barbarie, les révoltes, les guerres avaient couvert la Morée, il avait retrouvé les riches et brillantes cités du Péloponèse. Les témoignages de satisfaction qu'il reçut des académies et du gouvernement, la haute approbation de M. Quatremère de Quincy, qui n'avait jamais cessé d'encourager, bien plus, d'aimer le jeune architecte, furent sa récompense [2]. L'auteur du *Jupiter Olympien* ressentit une

1. *Expédition scientifique de Morée, ordonnée par le gouvernement français.* — Architecture, sculptures, inscriptions et vues du Péloponèse, etc., mesurées, dessinées et publiées par Abel Blouet, 3 vol. in-folio. Paris, Didot, 1831-1839.

M. Philippe Le Bas donna son concours à la publication de cet ouvrage et interpréta tous les monuments d'épigraphie et d'antiquité figurée qu'il renferme.

2. M. Quatremère de Quincy habitait Passy, où était né, où avait été élevé Blouet, et frappé de l'intelligence de ce jeune homme qu'il avait eu occasion d'apprécier, il l'avait secondé dans le cours de ses études.

amitié plus vive encore pour celui qui venait en quelque sorte d'ajouter une page à son magnifique ouvrage.

Une voix pleine d'autorité a déjà signalé dans cette enceinte l'importance de cette découverte, qui n'est pas contestée, et dont l'honneur appartient à la France. « Cette expédition, a dit M. Raoul-Rochette, dans son rapport aux académies, n'eût-elle produit que la découverte du temple de Jupiter Olympien et la possession de quelques fragments des sculptures qui le décoraient, ce serait déjà un résultat si précieux, que l'Institut pourrait, après y avoir contribué de plus d'une mamanière, s'en féliciter à plus d'un titre. »

Ce voyage en Morée forme la partie la plus brillante, la plus heureuse de la vie de Blouet; tout, en effet, dans ce voyage, était d'accord avec ses études, ses vœux, son dévouement au culte de l'art.

Tout le monde connaît la belle peinture de M. Paul Delaroche, qu'un burin plein de charme a popularisée [1], et qui semble nous être devenue plus chère encore, depuis qu'il a fallu la disputer aux flammes qui la dévoraient [2]. Noble peinture qui bientôt nous sera rendue, grâce à la sollicitude d'un ministre ami des arts, aux soins ingénieux qui président à sa restauration, grâce enfin à l'auteur lui-même, qui veille sur son ouvrage, et dont la main savante saura cacher sous un éclat nouveau jusqu'à la trace des maux qu'il a

1. Tout le monde connaît aussi la belle gravure de M. Henriquel.

2. On sait que la peinture de Paul Delaroche, à l'École des beaux-art, a été atteinte par l'incendie en 1855.

soufferts [1]. Dans cette belle composition, où les grands artistes de tous les temps et de tous les pays assistent à la distribution des couronnes, M. Delaroche nous montre Ictinus, Apelles, Phidias, présidant à la solennité. M. Delaroche a raison, ces trois noms où se personnifie et se résume pour nous l'art de l'antiquité, sont encore ceux de nos maîtres. Certes les académies et les écoles ne ferment pas les yeux aux beautés, aux hardiesses, aux élégances du moyen âge et de la renaissance; mais c'est leur devoir, leur mission de défendre et de fortifier l'étude de l'art des anciens maîtres, de cet art d'une beauté si simple qu'il est visible à tous qu'elle est le reflet d'une belle nature. Dieu a permis que des œuvres périssables aient survécu à l'écroulement des empires pour nous transmettre le secret de ces maîtres inspirés; partout le calme, la pureté, l'harmonie, partout l'ordre dans la grandeur.

Nous voyons à cette époque, Blouet, déjà chef d'une école ouverte presque à son retour de Rome, école florissante d'où sont sortis des architectes habiles et instruits, poursuivre la publication de son voyage et achever la construction de cet arc puissant qui ouvre Paris du côté de l'Occident, de ce monument où sont inscrits les noms de tant de généraux célèbres, et qui avait usé les forces ou la vie de plusieurs générations d'architectes. Chalgrin en avait jeté les fondements, Raymond et Goust avaient continué l'œuvre, Huyot,

1. Paul Delaroche est mort avant que la restauration de l'hémicycle ait été achevée. (Voyez plus loin la notice sur Paul Delaroche.)

après l'avoir enrichie, avait renoncé à l'achever. Blouet eut l'honneur de terminer ce monument, qui cependant attend encore le groupe sculptural qui doit le couronner [1].

En 1836, l'arc de l'Etoile était terminé, lorsqu'une seconde mission, confiée à Blouet par M. de Gasparin, ministre de l'intérieur, vint lui imposer des devoirs graves, des études spéciales dont il mesura l'étendue et dont il accepta le fardeau.

On s'occupait de la réforme des prisons. Il s'agissait cette fois de franchir l'Atlantique, de visiter les prisons des États-Unis, d'étudier les systèmes nouveaux, de rapporter à Paris les vues et les plans des pénitenciers et des cellules destinées aux condamnés. Quel contraste avec son premier voyage! Adieu, vivantes traditions du passé! Adieu, monuments tout dorés d'une chaude lumière! Adieu, temples déserts, qui porterez toujours le nom de vos faux dieux! Sortez aujourd'hui de ma pensée! Un monde nouveau m'appelle, monde inconnu, où vos divinités n'ont jamais eu d'autels, et qu'ignorait Jupiter Olympien. Je franchis l'Océan terrible, je vogue sur une mer profonde. Le vaisseau qui me porte eût effrayé Neptune. Apôtre d'un art austère, je vais demander à une terre lointaine et apporter aux législateurs de mon pays un enseignement plein d'humanité,

1. En 1840, lors de la translation des cendres de Napoléon, Blouet, chargé de décorer l'arc de l'Étoile, fit exécuter un projet de couronnement. L'idée en était simple et d'une grande noblesse. Debout sur le monument, le héros entouré de trophées semblait présider lui-même aux honneurs qu'on lui rendait.

que n'auraient pu leur donner ni Minos, ni Solon, ni Lycurgue.

Blouet toucha la terre d'Amérique. Un intérêt particulier le suivit dès les premiers pas. On recherchait le Français né à l'ombre de l'humble clocher dont Franklin avait illustré le souvenir [1]. A Philadelphie, Blouet trouva M. de Metz, conseiller à la cour royale, chargé d'une mission correspondant à la sienne et continuant les travaux de MM. de Beaumont et de Tocqueville. Quatre ans plus tard, MM. de Metz et Blouet devaient encore réunir leur dévouement dans une œuvre commune. Le magistrat fondait et dirigeait la colonie agricole de Mettray, l'architecte en donnait les plans et dirigeait la construction des bâtiments.

Ils combinèrent sur-le-champ des études qui, par des routes différentes, devaient atteindre au même but. Dans l'examen de la question qui les réunissait, le nouveau monde avait devancé l'ancien; les essais tentés, les progrès obtenus se déroulèrent à leurs yeux. Un empressement unanime les seconda; ils reçurent du président, le vieux général Jackson, un accueil sympathique. Les sombres asiles qu'ils venaient consulter leur furent ouverts; ils en virent les tristes hôtes, et les deux systèmes qui se partageaient l'Amérique leur apparurent tout entiers, avec leurs châtiments sévères et leurs peines inflexibles. Quelques mots suffiront à en exposer les différences.

Dans le système d'Auburn ou de New-York, les con-

1. Il est inutile de rappeler que Franklin a habité Passy.

damnés, réunis pendant les heures du jour, travaillent en commun; mais dans l'atelier sinistre règne le silence le plus absolu, nul bruit ne trouble le repos de cette tombe, nul écho lointain ne vient rappeler aux prisonniers qu'ils font encore partie du monde; ils oublient le son de la voix humaine, la parole se glace entre leurs froides lèvres et la pensée s'éteint. Dans le système de Philadelphie, le criminel est seul, toujours seul dans son étroite cellule. Mais le gardien le visite, le magistrat l'interroge, le prêtre le console, le prisonnier n'est pas mort tout entier : il vit, il parle, il pleure.

Ce dernier système parut à MM. de Metz et Blouet tout à la fois plus efficace et moins terrible que le premier. Ils le choisirent.

On trouve dans le rapport qu'ils adressèrent à M. de Montalivet des documents étendus, d'exactes appréciations, des plans soigneusement étudiés, de nombreux détails de construction et d'aménagements intérieurs [1], et un examen consciencieux de ces deux systèmes, tel qu'on devait l'attendre d'esprits élevés, éclairés de toutes les lumières de la science, animés du désir de toucher les cœurs les plus rebelles, et de rendre meilleurs les plus pervers.

Blouet, après quatre mois d'études sévères, de courses incessantes accomplies pendant la saison la plus rigoureuse, chercha quelque délassement dans un

1. Rapport à M. le comte de Montalivet, ministre de l'intérieur, sur les pénitenciers des États-Unis, par M. de Metz, conseiller à la cour royale, et M. A. Blouet, architecte du gouvernement. Paris, 1837.

travail moins austère ; il visita et dessina les chutes du Niagara [1], puis, saluant d'un dernier adieu ce pays qu'il ne devait plus revoir, il s'embarqua pour la France.

Le retour fut pénible. La vapeur n'avait pas encore rapproché les rives des deux mondes : la traversée dura quarante-cinq jours. Comme il mettait le pied sur la terre natale, une nouvelle cruelle vint le frapper : son père n'était plus ! Les témoignages d'intérêt qu'il reçut de toutes parts, de ses maîtres, de ses amis, de ses disciples ne purent adoucir l'amertume de cette douloureuse épreuve. De nouveaux travaux furent son refuge et sa consolation. Il se livre à l'étude complète de la question qui l'avait conduit en Amérique. Il parcourt la France, visite l'Angleterre, la Suisse, retourne en Italie et résume ses observations dans de nombreux projets. Soixante prisons sont bâties en France d'après ses dessins et ceux de MM. Romain et Horeau, dont cette fois il avait appelé la collaboration. Il prépare un grand projet de prison cellulaire, dans lequel il dépose le fruit de ses méditations et de son expérience, et qu'il publiera plus tard [2]. Tant de soins constants furent récompensés. Appelé à siéger au conseil des bâtiments civils, il fut bientôt après nommé inspecteur général des établissements pénitenciers en France, et

1. Il publia ces dessins, à son retour, avec un texte français et anglais.

2. *Projet de prison cellulaire pour cinq cent quatre-vingt-cinq condamnés, précédé d'observations sur le système pénitentiaire.* Paris, Didot, 1853.

chargé d'une nouvelle mission en Algérie où l'on voulait fonder un pénitencier agricole.

Des travaux d'un autre genre faisaient cependant diversion à de si sérieuses occupations. Il fut chargé à plusieurs reprises de construire pour nos fêtes publiques ces monuments qui ne durent qu'un jour, ou plutôt qu'une nuit, dans lesquels cependant l'architecte peut faire preuve de goût, de science et d'invention. Blouet, M. Duban, Visconti introduisirent une véritable réforme dans cette architecture décorative. On leur doit ces palais, ces temples tout construits de lumière, ces longues suites d'arcades dessinées en lignes de feu, ces monuments féeriques qui s'allument dans l'ombre et que l'aurore éteint.

L'école ouverte par Blouet, loin de souffrir des travaux du maître, en profitait et s'en glorifiait. En 1846, Blouet, élu par les professeurs de l'École des Beaux-Arts pour succéder à M. Baltard père, voulut reconnaître cet honneur autrement que par son zèle accoutumé. L'ouvrage de Rondelet, l'*Art de bâtir*, ne suffisait plus aux pratiques nouvelles nées des besoins nouveaux. Blouet sut compléter cet utile enseignement. Il publia en 1847 *un supplément à l'Art de bâtir*. Il explique et décrit tout ce que le célèbre élève de Soufflot n'avait pu prévoir : le fer, auxiliaire puissant et léger, s'unissant à la pierre, aux lourdes charpentes, aspirant à les remplacer, s'élançant en lignes rapides sur ces routes qui ouvrent le monde ; toutes les merveilles d'un art, que l'art robuste des Romains n'a peut-être pas égalé, les voûtes qui percent les montagnes, les sombres et lon-

gues avenues qui portent d'autres routes, des rues, souvent une ville entière ; les viaducs jetés dans les airs, qui comblent les vallées, qui franchissent les fleuves, ces « chemins qui marchent, » disait Pascal, tandis que la vapeur vole et dévore l'espace.

Blouet occupe donc une place honorable, une place importante dans l'histoire de l'architecture. S'il n'eut pas le bonheur d'élever un de ces grands monuments qui font la splendeur d'un souvenir, il attacha son nom à des missions où il représentait le pays. Trois titres principaux brillent dans l'histoire de sa trop courte, mais laborieuse existence, l'expédition de Morée, l'achèvement de l'arc de l'Étoile, le voyage en Amérique. Son école est aimée, son enseignement heureux. Il siége au conseil des bâtiments. Bellini, Casimir Delavigne lui doivent leur tombeau. Ses publications sont remarquables. Tant de travaux différents l'appelèrent à l'Académie des Beaux-Arts, qui l'élut en 1850 en remplacement de M. Debret.

Mais il ne fut pas longtemps conservé à l'Académie. Au mois de mai 1853, par une belle soirée de printemps, Blouet se promenait avec celle qui fut la compagne de sa vie dans les jardins de Fontainebleau. Il était depuis 1848 architecte du palais, et y avait exécuté d'importants travaux. Il mettait en présence l'avenir qu'il croyait promis à sa maturité heureuse et honorée, et les épreuves pénibles de ses premières années. Sa pensée se porta alors vers ses élèves; il vit de nobles cœurs condamnés trop souvent à ces luttes du courage contre la pauvreté, de l'étude contre le besoin, dont il avait éprouvé toute l'amer-

tume : « Je ne puis secourir tous ceux qui souffrent, dit-il à madame Blouet, mais je peux venir en aide à quelques-uns; je veux fonder un prix pour l'élève studieux qui aura mérité la récompense que l'école décerne chaque année au travail heureux et persévérant. » Il expliqua alors comment il voulait disposer d'une rente annuelle de 1,000 fr. en faveur de l'élève qui aurait remporté la grande médaille d'émulation. Le lendemain il sentit la première atteinte du mal qui, six jours après, le coucha dans la tombe. Madame Blouet accomplit pieusement ce vœu suprême. Dès l'année suivante le prix fondé par Blouet était proclamé dans cette enceinte; le sort permit qu'un des élèves qu'il chérissait le plus le méritât le premier. L'Académie vient aujourd'hui de le décerner pour la troisième fois.

Blouet était doué d'un cœur sincère et droit, d'un esprit ferme, élevé, ami du devoir, constant dans ses travaux comme son cœur l'était dans ses affections. Sa première œuvre fut un acte de reconnaissance; à son retour de Rome il éleva un modeste tombeau au curé de Passy qui l'avait aimé et instruit. Il exhala son âme dans l'expression d'une volonté généreuse, encadrant ainsi sa vie d'artiste entre deux bonnes actions. La dette de reconnaissance qu'il acquitta envers son premier bienfaiteur lui sera payée par ceux à qui il légua sa dernière pensée.

Le généreux exemple qu'il a laissé n'a pas été stérile, il n'a été suivi que trop tôt! Peu de mois après la mort d'Abel Blouet, le 23 décembre 1853, l'Académie des Beaux-Arts rendait les derniers devoirs à M. Achille

Le Clère. Nous dirons une autre fois les mérites de l'artiste éminent, nous parlerons du maître savant dont l'école suivie pendant trente-huit ans a produit tant d'hommes habiles. Mais c'est un devoir pour nous de dire dès aujourd'hui que sa sœur, mademoiselle Esther Le Clère, animée du religieux désir d'honorer la mémoire d'un frère qu'elle chérissait, en exécutant ses généreuses intentions, a fondé un prix de 1,000 fr. en faveur du jeune architecte qui obtient la seconde récompense dans nos concours annuels. Ainsi la mémoire de ces deux hommes de bien se confond et s'unit dans un bienfait semblable; le temps pourra affaiblir l'éclat de leur renommée, il sera sans pouvoir sur leur nom respecté; ces derniers témoignages d'une affection, d'un dévouement qui survit à la mort suffiront à en perpétuer le souvenir.

DAVID D'ANGERS[1]

Vers la fin du siècle dernier vivait à Angers, dans une petite maison de la rue Saint-Aubin, un ménage honnête et laborieux : le père, habile sculpteur en bois, la mère, couturière diligente, dans le peu d'instants que lui laissait le gouvernement de quatre jeunes enfants, unique joie de la pauvre demeure. La révolution vint agiter ces existences ignorées, et, lorsqu'éclata la guerre de la Vendée, le père, républicain ardent, s'enrôla dans une compagnie de volontaires.

Quand le moment du départ fut arrivé, lorsqu'un matin, aux premières lueurs de l'aube, la voix du tambour appela les volontaires, l'ouvrier patriote, devenu soldat, fit ses adieux; mais il ne partit pas seul. Soit qu'il ait voulu avoir sa part des tendresses de la famille, soit qu'il ait voulu diminuer les charges de la pauvre mère, le cœur rempli d'amour et de dévoue-

1. Cette notice a été lue dans la séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts, le samedi 3 octobre 1857.

ment, il prit dans ses bras son jeune fils et l'emporta avec lui.

Cet enfant, qui entrait dans la vie d'une façon si étrange, c'était Pierre-Jean David.

Il traversa toute la Vendée, souvent porté aux bras de son père, quelquefois marchant à ses côtés, quelquefois confié aux soins d'un camarade, et voyageant assis sur un caisson ou endormi sur la paille d'une charrette.

Les fusillades sanglantes, les attaques nocturnes, les morts héroïques firent une impression profonde sur l'esprit de cet enfant; et comme les soldats qui tombaient percés par le fer ou frappés par les balles mouraient au cri de : *Vive la République!* et comme il ne pouvait connaître les actes de courage qu'accomplissaient d'un autre côté ceux qui succombaient aussi pour leur foi, une flamme ardente, qui ne devait plus s'éteindre, s'alluma dans cette âme énergique et fortement trempée; et dès ce moment ce jeune esprit, saisi d'étonnement à la vue de ce grand spectacle, voua un culte sincère et fidèle à cette divinité mystérieuse, qu'il croyait seule capable d'inspirer de si sublimes dévouements, et qui remplissait de joie et d'enthousiasme ceux qui mouraient en invoquant son nom.

Après la campagne, ils revinrent au foyer, non sans que le père ait couru de grands dangers. Il souffrait encore d'une blessure; il avait été un de ces prisonniers de Saint-Florent que la voix mourante de Bonchamp avait sauvés de la mort. Le fils devait un jour, quand les haines douloureuses seraient effacées,

être appelé à donner un éclatant témoignage de sa reconnaissance, en élevant, dans l'église de Saint-Florent, une de ses plus belles statues, pleine de noblesse, d'une expression simple et touchante, à la mémoire de ce chef généreux. En même temps qu'il acquittait ainsi une dette sacrée, il obéissait encore à un autre sentiment : il dédiait ce monument aux premières impressions de son enfance, à ces puissantes émotions que le temps et l'étude avaient si fortement fécondées. Heureuse mission du poëte, de l'artiste ! Sa voix s'élève et parle au monde entier, il célèbre les belles actions, il proclame la gloire et il éprouve cette joie secrète et profonde d'exhaler dans l'accomplissement de son œuvre ce pur ravissement que les belles actions inspirent aux grandes âmes.

Le soldat, pauvre et blessé, était donc de retour au foyer, rendant à la mère l'enfant qui venait de faire avec lui le cruel apprentissage de la guerre civile. Mais de douces et riantes leçons allaient succéder à ces terribles épreuves, effacer de tristes images, et rappeler la charmante gaieté de l'enfance sur ce jeune front déjà obscurci ; le père rouvrait son atelier et reprenait ses travaux. Nous l'avons dit, il était habile dans son art, et l'on visite encore aujourd'hui un travail qu'il accomplit, quelques années après son retour, dans l'église Saint-Maurice d'Angers, dont la vaste boiserie est entièrement sculptée par ses mains.

C'est dans cette église que David reçut pour la première fois la lumière de l'art qui devait l'illustrer. Couché sur les dalles du chœur, il suivait d'un regard

curieux et charmé le travail de son père, admirant les formes capricieuses et variées, les contours sveltes ou solides, sévères ou gracieux, que recevait le bois assoupli sous le ciseau. Son cœur battit d'une vie nouvelle ; il lui sembla qu'un air plus pur circulait dans cette enceinte paisible et solitaire qu'un art merveilleux pour lui suffisait à animer. Il prit alors le crayon et l'ébauchoir, et, découvrant en lui-même des facultés qu'il ne soupçonnait pas, et une incroyable facilité à accomplir ce qu'il avait jugé si difficile, il s'écria dans son naïf enthousiasme : « Et moi aussi je serai sculpteur ! »

Mais il ne put obéir à ses jeunes instincts qu'au prix d'une lutte pénible, lutte fréquente dans les familles, et qui a marqué les débuts de plus d'un artiste. La route où veut s'engager le jeune homme, ardent et plein de confiance, lui apparaît resplendissante d'éclat et de lumière ; mais le vieillard qui l'a parcourue l'a trouvée difficile, escarpée, remplie de ténèbres, et son autorité souveraine en interdit l'entrée, au nom de la triste expérience, au nom d'une tendresse prévoyante et justement alarmée.

Le combat fut long ; mais une volonté énergique triompha à la fin d'une résistance longtemps inflexible. Un jour, il avait alors douze ans, riche de quinze francs amassés à grand'peine, il réussit à s'échapper de la maison paternelle et se mit en route pour Paris. Sa mère le rejoignit, pleura, et le ramena, triste, fatigué d'efforts inutiles, acceptant le pardon qu'on lui offrait, et regardant sa cause comme à jamais perdue ;

mais, pendant la nuit, l'orgueil de cette jeune âme se révolta, et, comme Caton vaincu, il voulut se donner la mort : il s'empoisonna avec de la belladone. De prompts secours le sauvèrent. Après une semblable épreuve, le père dut céder. David fut admis à suivre le cours de dessin de l'école centrale d'Angers. Les lignes vraies, pures, fermes de son crayon, que guidait un vif sentiment de la nature, témoignèrent bientôt d'une vocation réelle, et apprirent à tous que la voix qui l'appelait ne l'avait pas égaré.

Il trouva, pour achever de détruire les craintes de son père, l'appui d'un homme dont il faut conserver le nom, puisque cet appui a valu à notre école un grand artiste de plus. Cet homme était M. Delusse, peintre distingué, professeur à l'école d'Angers. Tout ce que la jeunesse de David promettait à l'avenir, il le voyait, et comprenant, après quelques années d'études et d'exercice, qu'un autre enseignement lui était devenu nécessaire, M. Delusse, qui n'était pas riche, lui prêta cinquante francs et le fit partir pour Paris, où il arriva au commencement de 1808, n'ayant plus, pour unique ressource, que neuf francs qui lui restaient de l'argent que M. Delusse lui avait prêté. Il acheta un lit de sangle, loua un obscur réduit au dernier étage d'une maison du passage du Caire, et chercha du travail.

Livré à lui-même, le jeune homme prit sur-le-champ son parti, et résolut de mener deux existences distinctes, qui cependant se compléteraient l'une par l'autre. Ouvrier, il gagnerait sa vie ; artiste, il s'instruirait. Il

fit donc deux parts de son temps, mais non pour en passer

L'une à dormir, et l'autre à ne rien faire.

Dans cette distribution, l'artiste, qui était le maître, se fit la part du lion. Il lui fallait des heures pour les leçons, l'étude, les visites aux musées, tout brillants de conquêtes nouvelles. Ne voulant laisser au mercenaire que les instants destinés au gain du salaire indispensable, il fit son compte, supputa ses dépenses, et se taxa à un franc par jour. Après ce débat, après cette expertise, après cette condamnation, l'artiste et l'ouvrier vécurent dans la meilleure intelligence.

L'empire brillait de tout son éclat. De beaux monuments s'élevaient dans la capitale. Percier et Fontaine construisaient l'arc de triomphe du Carrousel et s'occupaient du Louvre. David fut employé aux petits ornements de l'arc de triomphe et aux modillons de la corniche du Louvre qui regarde le pont des Arts. Plus tard, dans tout l'éclat de sa carrière, il exécuta pour un des angles de la cour du Louvre un beau bas-relief : *la Justice protégeant l'Innocence*. On peut donc compter David au nombre des artistes qui ont travaillé à ce palais, objet de la sollicitude de tant de souverains, et dont il nous a été donné de voir le rapide achèvement. Le vide est comblé. Le zèle infatigable de Visconti, celui de son habile successeur [1] ont couvert le

1. M. Lefuel. Lorsque cette notice a été écrite, le Louvre venait à peine d'être achevé.

sol de portiques longtemps attendus, qui courent du Louvre aux Tuileries, unissent les belles lignes tracées par Pierre Lescot, Philibert de Lorme, Jean Bullant, Claude Perrault, Percier, et relient ainsi la chaîne des temps.

L'artiste laborieux que nous avons laissé à de persévérantes études, l'ouvrier diligent que nous avons laissé à de modestes travaux, se préparait à ses succès futurs. Élève à la fois du peintre Louis David et du sculpteur Roland, il dessinait dans l'atelier du peintre, y puisait de fécondes leçons de style, modelait l'argile chez le statuaire, et continuait chez Béclard, son compatriote, l'étude de l'anatomie déjà commencée à Angers sous sa direction. « Dans trois ans j'aurai le grand prix, » avait-il dit à sa mère en la quittant, et le désir d'accomplir cette promesse sacrée le soutenait dans ses veilles et dans ses travaux. Il voulait mériter la palme à la fois modeste et brillante qui couronne l'élève et lui ouvre les portes de cette ville toujours célèbre, qu'appellent les vœux des artistes du monde entier, parce qu'on y respire l'éternelle poésie des ruines et des marbres antiques, des œuvres de la renaissance, d'un ciel radieux de la plus belle lumière. Deux ans de séjour à Paris lui suffirent pour être admis au concours d'essai de sculpture. Les travaux qui lui valurent ce premier succès furent remarqués. Pajou, le maître de Roland, s'intéressa au disciple de son élève; il sollicita pour lui un sècours de la ville d'Angers, qui, sur cette demande, signée et appuyée par Roland et tous les membres de la qua-

trième classe de l'Institut[1], s'empressa de lui accorder une pension. David, reconnaissant, confondit dans son affection et sa famille et la cité qui se souvenait de lui. Dès cette époque il s'appela David d'Angers, prenant le nom de la ville natale comme un enfant reçoit le nom de son père d'adoption.

La sculpture est le plus calme, le plus grave des arts. Cette gravité convenait au caractère sérieux et solide du jeune artiste, éprouvé par la pauvreté du foyer paternel, façonné aux grandes émotions par les agitations de son enfance. Cette misère qu'il avait vue de si près et qu'il ne pouvait encore soulager, les événements, toujours vivants dans son souvenir, dont il avait été frappé sans les comprendre, et qui lui apparaissaient maintenant avec leur terrible cortége de meurtre et d'incendie, avaient laissé au fond de son cœur un sentiment d'amertume lent à s'effacer, et cette sorte de sauvagerie inquiète et douloureuse, que ne peuvent comprendre ceux que le sourire de la fortune a accueillis dès leur entrée dans le monde. Il est des âmes attristées que le bonheur n'éclaire qu'à demi, qui jettent un voile sur la joie la plus pure, comme il est de hautes avenues, au feuillage sombre, que les rayons du jour ne peuvent pénétrer. Le soleil glisse sur ces cimes orgueilleuses et laisse dans l'ombre leur obscure profondeur. Il n'est pas indifférent de remarquer que les premiers sujets que David eut à traiter, et qu'il traita de manière

1. L'Institut était alors divisé en *classes*. La restauration restitua le nom d'Académie. La quatrième classe de l'Institut, *classe des beaux-arts*, est aujourd'hui l'Académie des beaux-arts.

à exciter l'attention des maîtres et du public, convenaient à la disposition de son esprit, étaient sympathiques à ses sentiments. Une tête de la Douleur, le Spartiate Othryadès mourant, écrivant sur son bouclier : « Les Lacédémoniens ont vaincu les Argiens, » la mort d'Épaminondas, voilà les ouvrages qui méritèrent au jeune sculpteur, d'abord le prix de la tête d'expression, puis le second grand prix, et enfin le premier grand prix, qu'il remporta en 1811. Il avait alors vingt-deux ans. Il avait rempli sa promesse, mais la pauvre mère n'était plus !

On doit s'intéresser aux travaux qui inaugurent la carrière d'un grand artiste. L'aiglon qui prend son vol d'une aile encore incertaine, sait bien que plus tard il planera dans la nue. On remarque dans ces trois ouvrages, qui ne sont déjà plus des essais, les saines et vigoureuses qualités qui distingueront plus tard les œuvres de David. La tête de la Douleur, issue de l'antique, et qui éveille le souvenir de la tête du Laocoon, révèle en même temps l'étude de la nature, et témoigne ainsi des doubles efforts du jeune artiste. La statue d'Othryadès est toute d'un jet, le style en est simple, le dessin en est beau. Si la main du mourant, qui trace l'inscription, peut paraître un peu ferme, l'autre main, appuyée sur la poitrine, comprime la blessure, et semble demander à la mort le temps d'achever l'inscription commencée. Enfin le bas-relief d'Épaminondas est composé avec une grande intelligence et un sentiment profond du sujet. Le héros ne résiste plus à la mort, dont l'ombre l'environne déjà. Il a appris sa

victoire : « J'ai assez vécu, » dit-il, et il meurt au milieu des soldats et des chefs dont la douleur et l'amour entourent ses derniers moments, heureux de voir encore une fois son bouclier, qu'un soldat à genoux lui présente [1].

Ces trois ouvrages, ainsi que les premiers travaux qu'il exécuta à Rome, une Néréide apportant le casque d'Achille, bas-relief qui n'est pas exempt de recherche et de quelque affectation étrusque, une tête d'Ulysse, premier marbre sorti de ses mains, et la statue aussi en marbre d'un jeune berger, gracieuse figure où l'on retrouve l'étude simple et vraie de la nature, sont aujourd'hui au *Musée David*, à Angers. Car la reconnaissance de David pour sa ville natale n'a pas été stérile. Toute sa vie a été employée à lui en donner de précieux témoignages, et il y a fondé un musée auquel, par une juste réciprocité, ses compatriotes ont attaché son nom. Ce musée compte aujourd'hui près de quatre cents ouvrages donnés par David, statues, bas-reliefs, bustes, médailles, esquisses, œuvres de son talent, ou copies de quelques beaux restes de l'antiquité ou du moyen âge, en marbre, en pierre, en bronze, en terre cuite, en plâtre. On peut dire que David pratiquait le culte de la reconnaissance. L'amitié occupait aussi une grande place dans cette âme qui, cependant, réservée, hautaine et crain-

1. Ces trois ouvrages sont gravés dans les *Œuvres complètes de David d'Angers*, première série, planches II, III et IV. (Paris, Haro, 1856.) On trouvera dans cette publication intéressante presque tous les ouvrages de David mentionnés dans cette notice.

tive à la fois, semblait se replier sur elle-même, comme pour se dérober à la vaine curiosité des indifférents. Il n'oublia jamais ni sa famille, ni son premier protecteur, M. Delusse, ni son maître Roland, dont il a écrit la biographie avec une affection filiale[1], ni le docteur Béclard, ni aucun des amis qu'il se fit à Rome, parmi lesquels nous citerons Canova, Drolling, Achille Le Clère, Abel de Pujol, Ingres. Nous avons déjà parlé de la statue de Bonchamp. Il a écrit de sa main sur un exemplaire de la gravure qui représente ce monument, et qui appartient à M. Achille Devéria : « Mon père était un des cinq mille prisonniers dans l'église de Saint-Florent, dont Bonchamp a demandé la grâce à l'instant de mourir. En exécutant ce monument, j'ai voulu acquitter, autant que cela m'était possible, la dette de reconnaissance de mon père. » Il était animé d'un sentiment d'exquise délicatesse lorsqu'il déposait dans la galerie dont Angers lui est redevable les ouvrages qui lui avaient mérité ses premières récompenses et ses premiers travaux exécutés à Rome, consacrant ainsi au souvenir d'un bienfait, à l'amour de la cité natale, les prémices de son talent, les premiers-nés de sa nombreuse famille.

Nous avons eu entre les mains des notes remplies d'intérêt, écrites par David pour son propre enseignement, sans aucune arrière-pensée de publicité, sorte de

1. La société royale des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille avait mis au concours, pour l'année 1846, l'éloge de Roland, né à Lille. David concourut et obtint le prix. Son travail a été publié sous ce titre : *Roland et ses ouvrages*. (Paris, Pagnerre, 1847.)

compte rendu à lui-même des dispositions de son âme. La tournure de son esprit, sensible, mais triste, ardent, inquiet, s'y révèle à chaque ligne. Il applique à toutes choses le sentiment persévérant de son art, sentiment qui s'empare de son esprit, le domine tout entier et y vit pour ainsi dire incrusté dans une profonde et chaleureuse empreinte. Dans ces notes tout lui est sculpture, et la sculpture seule lui est quelque chose; il oublie tout le reste, il s'oublie surtout lui-même. Il revient souvent sur les exigences de l'art des temps modernes, qu'il compare douloureusement à la grandeur, à la simplicité de l'art antique. « Quel malheur! s'écrie-t-il dans un accès d'humeur chagrine, quel malheur d'être obligé de passer sa vie à tailler des habits et des bottes, après avoir étudié le beau et s'en être imprégné le plus possible! » Un événement indifférent, une rencontre fortuite devient l'objet d'une curieuse observation, d'une étude vivement sentie : « J'ai vu ce soir sur la place de la Bourse, dit-il, une jeune fille jouant de la harpe. Elle était placée juste au milieu du monument qui lui servait de fond. La partie supérieure de l'architecture se trouvait dans l'ombre, le bas était faiblement éclairé. Aux pieds de la jeune fille une douzaine de petites bougies vues de loin semblaient autant d'étoiles. Les spectateurs étaient obscurs, opaques, tandis que cette belle créature était toute lumineuse. C'est l'image de la vie, où le commun des êtres reste dans l'ombre. Le génie seul rayonne par sa beauté morale. » Mais c'est son art, dont il porte haut le drapeau, qui l'occupe et le rappelle sans cesse. « Le marbre, nous

dit-il, le marbre, par sa blancheur, a quelque chose de pur et de céleste. Les couleurs sont terrestres. Nous portons sur nos traits l'empreinte de la destruction; la sculpture, au contraire, porte l'image de l'éternité. Plus une fleur est brillante, moins elle dure. La sculpture est la tragédie des arts. J'ai toujours pensé à la sculpture en voyant Hamlet sur la scène. L'homme qui lutte seul contre le malheur est héroïque. La sculpture est une religion. Elle ne doit pas se prêter aux caprices de la mode. Elle doit être grave, chaste. Quand elle se prête à la représentation des scènes familières, il me semble voir danser un prêtre. Les statuaires sont les ministres de la morale, les poëtes, les grands prêtres de la nature. Michel-Ange, dit-il ailleurs, n'avait jamais assez de marbre pour faire les pieds de ses statues. On lui aurait donné le monde à tailler, son génie l'eût encore dépassé. » D'autres remarques sont ingénieuses : « Dans les pays où la nature a accentué ses productions, nous dit David, le sourcil, ce fronton de l'œil, est noir pour qu'il soit vu de loin. C'est probablement pour cela que les statuaires grecs indiquaient si fortement l'os ou l'arête qui remplace le sourcil dans leurs ouvrages. Ils accentuent leurs formes et rendent ainsi cette copie de la nature plus expressive et lui donnent une vie morale. Je crois que tout ce qui est utile est accentué. Quand on accentue les beautés dans le sentiment de la nature, c'est alors qu'on est créateur; il y a des figures dont il semble qu'on ait le type au fond du cœur. »

Il écrit quelque part : « Le modèle ne donne jamais le sentiment du sujet, l'artiste doit chercher dans son

cœur l'expression du mouvement. Quand l'artiste a longtemps étudié son art, qu'il s'est surtout exercé sur la nature prise sur le fait dans toutes les circonstances de la vie, les différentes positions sociales, dans les hôpitaux, les rues, les marchés, etc., il ne doit se servir que comme note seulement du modèle qui pose. La preuve évidente que l'expression du mouvement doit être l'inspiration de l'artiste, c'est que le juge, le public n'a pas besoin de voir poser le modèle pour apprécier si le mouvement est bien compris. » Il raille quelquefois, mais sans amertume : « Un peintre me montrant les muscles vigoureux de son bras, me disait : Il y a encore des tableaux là-dedans ! Raphaël aurait montré son cœur. »

Malgré son admiration pour l'antique, il aime la sculpture gothique et il le dit dans ses confidences : « Plus je vois les monuments gothiques, plus j'éprouve de bonheur à lire ces belles pages religieuses si pieusement sculptées sur les murs séculaires des églises. Elles étaient les archives du peuple ignorant de l'époque. Il fallait donc que cette écriture devînt si lisible par la vérité des expressions que chacun pût la comprendre. Les saints sculptés par les gothiques ont une expression sereine et calme, pleine de confiance et de foi Ce soir, au moment où j'écris, le soleil couchant dore encore la façade de la cathédrale d'Amiens ; le visage calme des saints de pierre semble rayonner. »

Nous nous sommes égarés en parcourant le manuscrit de David, et nous avons de beaucoup anticipé sur les événements de sa vie ; nous l'avons laissé pension-

naire de l'Académie de France à Rome, ou plutôt en Italie, puisque, comme tous nos lauréats, il visite Florence, Venise, Bologne, Naples, Pompéi, Herculanum.

Pendant son séjour à Rome, poursuivant ses études avec la ferveur que donne l'amour du beau et du vrai, il acquiert cette science profonde et intelligente du dessin qui est un des caractères de son talent solide et magistral. Il copie la nature en s'inspirant des maîtres. Il traduit en bas-reliefs plusieurs des compositions du Poussin, ingénieux travail qui éclaire son âme, la nourrit des pensées du peintre français et lui révèle le secret de cette poésie, de cette philosophie de l'art qui viendront plus tard animer et fortifier son ciseau.

David revint à Paris en 1816, et après quelques jours donnés à ses devoirs envers ses maîtres, à son amitié pour d'anciens camarades, aux soins qu'il prenait de sa famille, qui reçut alors les premiers fruits d'une pieuse économie, il partit pour l'Angleterre.

Ce qui l'attirait dans ce pays, ce n'étaient pas les merveilles de l'industrie; ce qui l'amenait à Londres, ce n'était pas Londres, c'était encore son amour pour l'antiquité. Lord Elgin, que la violence de son admiration a rendu célèbre, venait d'exiler au Musée britannique les sculptures du Parthénon[1]. David voulut voir ces ruines. Flaxman, sculpteur fameux, vivait alors à Londres; il eut hâte de se présenter à lui. Mais Flaxman, ennemi déclaré de notre révolution, crut

1. On sait que Lord Elgin fit enlever et transporter à Londres une partie de la frise du Parthénon, et plusieurs des statues qui décoraient les deux frontons du Temple.

qu'on lui annonçait le peintre français dont le jeune statuaire portait le nom, Louis David, proscrit de son pays, et il ferma sa porte. Cette terreur fut contagieuse. David se trouva seul, sans amis, dépourvu des ressources qu'il avait espérées de son talent pour vivre quelque temps à Londres, et bientôt aussi pauvre qu'à sa première arrivée à Paris. On lui offrit alors le moyen de sortir de cet embarras, en lui proposant un grand travail et une riche rémunération. Lorsqu'on vint demander à Callot de graver la prise de Nancy : « Je me couperais plutôt le pouce! » répondit l'artiste lorrain. Notre contemporain ne ressentit pas moins vivement la mortelle injure dont on venait le flétrir, car ce qu'on osait attendre de son génie, de son cœur loyal, de sa misère peut-être, c'était un monument élevé au désastre de Waterloo. Il partit le jour même, le cœur ulcéré, et dans une détresse si grande, qu'il fut obligé, pour payer son passage, de vendre le modeste bagage qu'il avait apporté, empressé qu'il était de fuir cette ville alors inhospitalière à l'artiste français qu'on jugeait si mal, qu'on appréciait si peu.

Cette mésaventure ne l'empêcha pas de retourner plus tard à Londres, mais cette fois sa réputation l'y avait précédé. Il y allait chercher les traits de Walter Scott, de Jérémie Bentham, de personnages célèbres, et, entre autres, de ce même John Flaxman qui naguère l'avait éconduit. Mais David sut pardonner la terreur qu'avait inspirée son nom, et Flaxman l'avait oubliée. Il court ensuite en Lombardie saisir l'image de lord Byron qui partait pour la Grèce, où la mort

l'attendait. Berlin, Weimar le voient ardent à poursuivre son œuvre. Il rapporte de Weimar le buste colossal que lui inspire le grand nom de Goethe. Il n'épargne ni temps, ni labeur, pour la riche collection de portraits qu'il nous a léguée : splendide galerie [1], où se pressent plus de six cents ouvrages, où respirent, dans tout l'éclat de leur génie savamment exprimé, Chénier, Monge, Lacépède, Cuvier, Châteaubriand, Geoffroy Saint-Hilaire, Casimir Delavigne, Larrey, Arago, Chérubini, Berton, Gérard, Béranger et tant d'autres, et nos gloires contemporaines, et celles du monde entier, devenu son tributaire.

On trouve dans ses notes un témoignage singulier de l'importance qu'il attachait à ce travail, et de la passion qu'il y apportait. Nous demandons la permission de le reproduire dans toute sa naïveté.

« Je poursuis toujours ma galerie de contemporains célèbres, malgré les dégoûts qu'il y a à essuyer; pour obtenir de faire un portrait, il faudrait pour ainsi dire se mettre à genoux devant l'homme qui brûle de l'avoir. Je suis étonné que ma timidité disparaisse lorsqu'il s'agit de pareilles choses. Je ne vois plus que l'œuvre, j'oublie l'auteur. Je deviens indulgent pour cette malheureuse carcasse humaine, esclave des moindres accidents de l'atmosphère, ou des piqûres de la civilisation. Je ne vois que le génie, c'est devant lui que je m'incline, car il est immortel : la carcasse disparaîtra bientôt pour toujours. — Ces messieurs ne viendraient pas

1. Bustes ou médaillons.

chez moi, je n'y tiens pas; on me rencontre avec ma petite ardoise, courant comme si j'allais voir l'immortalité. Un statuaire est l'enregistreur de la postérité. Il est l'avenir ! ! ! — L'autre jour, l'abbé de Pradt m'a donné une séance dans une petite chambre d'introduction. Son domestique le coiffait, je ne le voyais qu'à travers un nuage de poudre qui m'étouffait. N'importe, mon cœur battait. Je suis sorti de chez lui tout couvert de poudre, mais j'avais son profil ! »

Il avait dit, dans une autre page: « J'ai toujours été profondément remué par un profil. La face vous regarde. Le profil est en relation avec d'autres êtres, il va vous fuir, il ne vous voit même pas. La face vous montre plusieurs traits, et c'est plus difficile à analyser. Le profil, c'est l'unité. »

A peine était-il de retour à Paris de sa première excursion à Londres, que le sort lui accorda une faveur inespérée. L'exécution d'une statue monumentale lui fut confiée. Le sujet était grand, et consacrait d'illustres souvenirs. C'était un de ces travaux qui font rayonner la joie dans l'âme de l'artiste et lui ouvrent l'avenir. Le grand Condé, jetant son bâton de commandement dans les lignes ennemies, tel était le programme qu'il avait à remplir. Roland avait été chargé de ce travail, mais le vieux maître venait de mourir, et l'élève, justement apprécié, recueillit le précieux héritage. Il termina en 1820 ce beau marbre, aujourd'hui placé dans la cour d'honneur de Versailles, et qu'on a vu longtemps à l'une des entrées du pont de la Concorde. C'est une belle statue, pleine de vie et de mouvement, res-

pirant la force et l'héroïsme. Le succès fut immense. Dès lors les travaux et les distinctions vinrent le chercher. Cinq ans après il était chevalier de la Légion d'honneur, membre de l'Académie, professeur à l'école des beaux-arts; une autre récompense l'attendait encore, qui touche vivement, qui pénètre de joie les âmes délicates. Nos poëtes l'ont chanté [1].

Si nous citions ici les nombreux ouvrages de David, on verrait les statues, les bustes, les bas-reliefs, s'élancer en foule de son atelier, couvrir les places publiques, décorer les églises, briller au front des monuments. On verrait en Vendée le marbre de Bonchamp, dont nous avons parlé plusieurs fois; dans la cathédrale de Cambrai, une excellente statue de Fénelon; à Saint-Maurice d'Angers, un calvaire, bel ouvrage de son meilleur style, et une Sainte Cécile; dans la chapelle de Vincennes, les Douze apôtres; à Paris, au cimetière du Père-Lachaise, les tombeaux du général Foy, des maréchaux Suchet et Lefèvre, de Gouvion Saint-Cyr, du général Gobert, du savant antiquaire Visconti; à Nancy, le général Drouot, dernière statue qu'il ait pu achever; à Aix, le roi Réné; à Marseille, les sculptures monumentales et bien conçues d'un arc de triomphe; à Rouen, le grand Corneille; le cardinal Jean Cheve-

1. Victor Hugo, Sainte-Beuve. M. Alfred de Vigny a écrit sur un exemplaire de Cinq-Mars qu'il adressait à David d'Angers :

« A vous! qui soufflez une âme
Dans les flots du bronze en flamme!
A vous! dont la puissante main
N'a point d'entreprises vaines,
A vous! dont le marbre a des veines,
Où coule le sang humain. »

rus, à Mayenne; à Laval, Ambroise Paré, alors qu'il prononce ces belles paroles : « Je le pansai, Dieu le guérit; » à Montbéliard et au Jardin des plantes, Cuvier; Jean-Bart, à Dunkerque; à Paris encore, aux Tuileries, Philopœmen et une statue assise de Talma; au Panthéon, le grand travail du fronton; à Philadelphie, Jefferson; à Missolonghi, la Jeune Grecque au tombeau de Botzaris, une de ses statues de prédilection. Il n'est pas possible, dans l'esquisse rapide que nous traçons ici de l'œuvre abondant de David d'Angers, d'analyser les mérites divers d'ouvrages si différents; disons seulement qu'ils témoignent d'un génie élevé et d'un talent riche d'idées, d'un style à la fois ferme, ingénieux et flexible, bien que se négligeant parfois dans quelques parties d'un œuvre si considérable. Disons encore qu'un grand nombre de ses travaux ont temoigné aussi du dévouement et du désintéressement de l'artiste.

L'œuvre de David se compose de quarante-trois statues, colossales ou de grandeur naturelle; de vingt-cinq statues de moindre dimension, de quarante-sept bas-reliefs, d'environ cent bustes, et du nombre considérable de médaillons dont nous avons parlé. On comprend que nous ne puissions faire connaître les sujets traités dans tant d'ouvrages. Mais nous ne pouvons passer sous silence deux beaux enfants de marbre, encore aujourd'hui dans son atelier. L'un est couché sur le sol, blessé, rendant à Dieu sa jeune âme; il meurt à douze ans sur le champ de bataille : c'est un modeste héros, le tambour Barra. L'autre, plus jeune encore, un véritable enfant, plein d'espoir et de vie, sourit à

une grappe de raisin qu'il s'efforce d'atteindre, tandis que sous ses pieds un serpent, qu'il ne voit pas, menace cette jeune et tranquille existence qui commence à peine. Un souffle charmant de l'antiquité anime et fait palpiter cette gracieuse figure. Ces deux marbres et un projet de tombeau pour Arago, son ami, suprême composition d'une main défaillante, peuplent seuls aujourd'hui l'atelier solitaire et en éclairent le silence.

Ces deux enfants sont nus, et en admirant ces chairs, ces muscles, ces veines où le sang circule, on s'associe aux regrets exprimés par David, aux douleurs qu'éprouvent nos statuaires modernes, lorsqu'il leur faut étouffer sous de lourds vêtements la vie que Dieu a donnée aux créatures, et que, par le prodige d'un art puissant, ils savent faire jaillir de la froide argile, imprimer sur le marbre, imposer au bronze. « La statue d'un homme célèbre, dit David dans ses notes, c'est son apothéose. » En écartant de ce mot l'idée païenne qu'il comporte, et que lui-même en écartait, en n'y attachant que l'idée de la personnification glorieuse d'un homme, la proclamation de sa supériorité, son exaltation, pour ainsi dire, par la beauté de l'image, la grandeur du style, l'élévation de l'œuvre, il faut convenir qu'il doit être difficile à un artiste de concilier l'expression de ces idées, de ces sentiments, avec la représentation du costume moderne, et de conserver, au milieu de ces difficultés, la liberté et le jet de l'inspiration. Aussi faut-il approuver celui qui cherche à s'affranchir de ces entraves à l'aide de fictions, d'alliances

inattendues, que le goût le plus sévère est heureux de pardonner. La statue du général Foy est nue, et le grand orateur semble se draper dans les plis du manteau de Démosthènes, tandis que les bas-reliefs reproduisent fidèlement nos vêtements modernes. On trouve dans l'œuvre de David d'Angers plus d'un exemple de ces combinaisons ingénieuses. Le génie des temps modernes n'est pas non plus si pauvre qu'il ne puisse quelquefois enrichir le génie de l'art antique. David a sculpté sur le tombeau du maréchal Suchet une Victoire ailée, grecque par le style comme par l'intention, écrivant sur un canon avec la pointe d'une baïonnette. L'artiste est poëte, et il peut dire avec le poëte :

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

La sculpture de David parle, elle est claire, féconde, remplie d'images. S'il veut caractériser la Navigation moderne, il ne se contente pas de lui faire tenir le gouvernail, ce symbole de tous les temps : il la montre soulevant le voile sous lequel se cachait le nouveau monde. Le Commerce n'est plus cet antique Mercure, toujours jeune; ses petites ailes ne suffiraient plus. C'est un dieu immense, aux larges proportions ; il appelle à lui tous les peuples de l'univers, qui se pressent à ses pieds. Cuvier sonde d'un doigt puissant la profondeur du globe, et en surprend les secrets; Guttenberg est radieux, et dans son orgueil il s'écrie : *Et la lumière fut!* C'est ainsi que le génie du poëte guide le ciseau du sculpteur.

Nous trouvons ici l'occasion de parler d'un charmant ouvrage de David, qui n'existe plus aujourd'hui. Il avait représenté, dans une suite de bas-reliefs qui ornaient la galerie du théâtre de l'Odéon, à Paris, les scènes principales de nos plus célèbres ouvrages dramatiques. Ces sujets variés étaient traités dans un style excellent. L'esprit moderne s'alliait à une touche antique; le goût de l'antiquité qui animait le crayon de David pénétrait jusqu'aux détails de la comédie moderne qui semblaient le plus devoir s'en éloigner. L'idée principale était ingénieuse et servait de lien à toute la composition. Les douze grands dieux de l'Olympe, exilés du ciel de la Grèce, assistaient, du haut de la voûte, à ces jeux d'une poésie nouvelle, d'où leur souvenir n'est pas effacé. Les dessins originaux ont été conservés. David les avait donnés à son ami Achille Le Clère, le savant architecte enlevé naguère à notre Académie.

Tant de travaux, dont plusieurs auraient permis à David de dire, comme le Puget : « Je suis nourri aux grands ouvrages, je nage quand j'y travaille, et le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la pièce, » tant de travaux nous conduisent jusqu'au jour où David crut voir accompli le rêve de toute sa vie : 1848 était venu. Le forum remplaça l'atelier; David, envoyé par le département de Maine-et-Loire à l'assemblée constituante, maire de l'arrondissement qu'il habitait à Paris, ne se servit de son influence qu'avec des intentions bienveillantes. Il refusa toute distinction nouvelle, fit beaucoup de bien, fut utile à beaucoup

d'artistes, et secourut de nombreuses infortunes. Il aimait sincèrement, avec une entière conviction, l'Académie, l'école des beaux-arts, l'école de Rome, parce qu'il aimait l'enseignement, conforme à son génie et à ses idées, que les jeunes artistes viennent y puiser. Il eut le courage de défendre ces institutions, qu'il regardait comme un triple palladium des bonnes études, contre les attaques de quelques-uns de ses amis. Hélas! on attaquera toujours les académies, et l'on pourrait quelquefois répondre aux impatients, ce que Racine répondit au duc du Maine encore enfant, qui désirait entrer à l'Académie française : « Monseigneur, il n'y a point de place, mais il n'y a point d'académicien qui ne soit bien aise de mourir pour vous donner la sienne. »

Malgré l'éclat de son nom, David d'Angers ne fut pas appelé à l'assemblée législative. Lorsqu'il quitta la France, le chagrin, le découragement qui opprimaient son cœur, et qu'il n'aurait pu bannir que par les salutaires excitations d'un travail continuel, le suivirent dans ses voyages. Il visita d'abord la Belgique ; puis, voulant retremper son âme aux sources du beau, qu'il avait toujours aimé, il partit pour la Grèce, accompagné de sa jeune fille. De nouvelles déceptions l'y attendaient. Cette Grèce radieuse, qu'il avait si longtemps cherchée en France, il ne la trouva pas même sous le ciel d'Athènes ; à Missolonghi, il vit sa chère statue, sa jeune Grecque, qu'il appelait son enfant bien-aimé, délaissée, mutilée. Plusieurs lettres écrites d'Athènes trahissent l'amère expression de son désenchan-

tement. Il quitta la Grèce souffrant, affaibli, et tellement différent de lui-même, que lorsqu'il débarqua à Nice, ses amis, sa femme, son fils, qui l'attendaient sur le rivage, ne reconnurent pas dans un voyageur épuisé, dans un vieillard courbé par la maladie, celui qu'ils venaient embrasser.

Béranger, instruit de cette souffrance, demanda pour David, dont il était l'ami, un passe-port qui lui fut envoyé aussitôt. David revit sa maison, son cher atelier, puis alla demander aux eaux des Pyrénées la santé, qu'il ne devait plus retrouver. Il visita encore sa ville natale, parcourut le musée qu'il avait fondé, et, déjà deux fois touché par la mort, il revint à Paris prendre la place qui l'attendait au milieu de ces morts illustres dont il nous a laissé la noble et fière image. Il cessa de vivre dans la nuit du 6 janvier 1856, âgé de soixante-sept ans. Il était né le 12 mars 1789.

Plusieurs passages des notes qu'ils nous a laissées témoignent qu'il n'espérait pas toucher aux limites de la vie humaine. Un instinct secret l'avait averti qu'il ne lui serait pas donné d'atteindre à cette vieillesse pleine de sérénité que Dieu accorde quelquefois.

Nous avons souvent cité ces notes, parce que si on apprécie l'artiste dans son œuvre, on juge l'homme dans ces fragments ignorés, où David déposait ses plus secrètes pensées. C'est sa statue qu'il a tracée à la plume. Il se montre tel qu'il se voit, représenté dans un miroir fidèle. Son âme est triste, mais elle est fière. C'est surtout la dignité de son art qui le préoccupe. Il ne comprend pas l'art pour la forme seule-

ment, il veut que tout y soit haut enseignement, magnifique symbole. La statue, c'est l'apothéose; le bas-relief, une inscription monumentale, sobre et concise. Ce sentiment de son art, qu'il applique à tout, lui dicte, lui prescrit ses opinions. Il aime Michel-Ange, Puget, les grands artistes de la renaissance; mais il se retire à chaque instant dans l'antiquité : on dirait que l'air qu'il y respire soit le seul qui rafraîchisse son âme. Il interroge l'histoire, et comme il ne trouve que dans les sociétés antiques les conditions qu'il recherche pour l'honneur de la grande sculpture, il aime cette civilisation qui a produit les belles œuvres qu'il admire par-dessus tout, et qui lui paraissent remplir la plus noble mission de l'art, en traduire la plus sublime expression. Il regrette ces sociétés éteintes, et cherche à en ranimer la cendre. Il veut les faire revivre pour voir briller, tout éclatant de lumière, l'art qu'il vénère et qu'il adore. Ébloui des splendeurs du passé, il ne peut voir dans la sculpture qu'un art entouré d'institutions républicaines. Aussi vit-il parmi nous comme un Spartiate égaré dans les rues de Paris. Artiste, il cherche les jeux olympiques, et demande Jupiter et Minerve, non comme divinités, mais comme symboles, voulant pour toutes choses l'immobilité de la sculpture, et oubliant ainsi que l'homme vit dans le temps, et non dans l'éternité. Ce caractère, tout sculptural, il en a marqué la forte et vive empreinte sur ses ouvrages. Presque toujours l'œuvre sortie de ses mains a un grand aspect et frappe la pensée. David occupera une place importante parmi les artistes célè-

bres qui, depuis Jean Goujon et Germain Pilon jusqu'à nos jours, ont illustré notre sculpture trop peu connue. Son nom vivra ; il brille déjà dans les annales de cet art qui n'avait pas attendu le jour de la renaissance pour tracer un sillon lumineux dans l'histoire de nos monuments.

PAUL DELAROCHE[1]

Une voix éloquente disait naguère dans cette enceinte : « L'imagination n'est pas étrangère aux philosophes : quelques-uns d'entre eux sont de grands poëtes qui raisonnent. L'inspiration seconde en eux la réflexion[2]. » Ne serait-il pas permis de dire avec non moins de vérité que chez quelques artistes la réflexion seconde l'inspiration ? Si la philosophie a ses artistes, l'art a ses philosophes. Et ceux qui savent, avec la magie suprême de l'art, exprimer tous les mouvements des passions humaines, nous frapper par la puissance d'une conception savamment méditée ; ceux qui empruntent au drame de la vie humaine l'intérêt saisissant, les émotions profondes, les catastrophes sanglantes, et nous remplissent, quand ils le veulent, de

1. Cette notice a été lue dans la séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts, le samedi 2 octobre 1858.

2. M. Mignet, *Notice historique sur la vie et les travaux de M. de Schelling,* lue à la séance publique de l'Académie des sciences morales et politiques, le 7 août 1858.

tendresse, de terreur, ou de pitié, ne sont-ils pas aussi de grands poëtes qui raisonnent?

Parmi nos artistes, Poussin et Le Sueur ont surtout brillé par cette puissance de l'inspiration que la réflexion féconde, et ils ont, par là même, imprimé à leurs ouvrages le caractère de l'esprit français. Citons encore de belles paroles pleines d'autorité : « L'intérêt public en France ne se lasse pas des lettres, disait aussi à cette place un des maîtres de l'éloquence [1]; une attention favorable s'attachera toujours aux purs travaux de l'intelligence, à l'étude bien comprise des monuments du goût et du génie. C'est là comme une tradition de notre esprit indigène; c'est une sorte de constitution non écrite, mais impérissable. » Nous avons en effet vu périr beaucoup de constitutions écrites, celle-là ne s'effacera pas de nos mœurs. Nos grands artistes ont obéi à cette loi, à cette tradition, à cette sorte d'instinct national. Le pinceau à la main, ils écrivent; le crayon dessine la pensée. Ce trait, rapidement indiqué, révèle déjà l'esprit qui l'anime; on sent le cœur qui bat sous ce contour encore indécis. Mais le peintre poursuit son œuvre, il donne la forme au contour et la vie à ses lignes; et lorsque l'œuvre est achevée, si la méditation inspirée a noblement secondé l'artiste, si les deux flammes allumées dans son cœur l'ont toujours animé de leurs doubles rayons, le pinceau d'un grand maître aura traduit la pensée d'un grand poëte. Le spectateur, touché comme au récit d'une action généreuse ou d'une

1. M. Villemain, *Rapport sur les concours de* 1858, séance publique de l'Académie française du jeudi 19 août 1858.

grande infortune, admirera aussi la beauté de l'œuvre ; dans cette riche alliance, l'art n'est pas sacrifié, il brille de tout son éclat, il vit de sa propre vie. Car la pensée, lumière de l'âme, est féconde comme la lumière du ciel, et l'œil est aussi un des chemins qui conduisent jusqu'aux mystérieuses profondeurs du cœur de l'homme.

Les anciens, accessibles à toutes les grâces, amoureux de toutes les beautés, proclamaient cette alliance. Apollon, entouré du chœur des Muses, en était la figure et le symbole. L'art, ainsi élevé jusqu'à la poésie, est un des luxes suprêmes de l'intelligence ; Homère est un grand artiste lorsqu'il décrit le bouclier d'Achille ; l'artiste, poëte aussi, invoquait souvent le secours de la pensée ingénieuse, et le peintre qui couvrit d'un voile la figure d'Agamemnon présidant au sacrifice de sa fille est le premier ancêtre du Poussin.

Paul Delaroche appartient certainement à cette famille d'artistes poëtes et penseurs. Il est le disciple du Poussin et de Le Sueur, leur descendant, leur compatriote par l'esprit comme par le sang.

Delaroche naquit à Paris, le 17 juillet 1797. Son nom véritable était Hippolyte ; mais nous lui laisserons ce nom de Paul qu'on lui donnait dans sa famille, qu'il adopta et sous lequel il s'est illustré [1]. Il ne connut pas ces difficultés, ces obstacles qui attristent si souvent le berceau de l'artiste, ces luttes pénibles, filles de la pauvreté du foyer paternel. Son père, habile appréciateur,

1. Ce n'est qu'en 1827 qu'il signa ses tableaux du nom de Paul. Il avait jusque-là signé *Delaroche jeune,* ou *H. Delaroche.*

se livrait à l'expertise des tableaux. Son oncle, M. Joly, était conservateur du cabinet des estampes à la Bibliothèque. Paul se trouva donc, dès ses premières années, dans une atmosphère favorable à d'heureuses dispositions, il respira l'air des musées, et entendit de bonne heure le langage de l'art; ses jeunes regards furent instruits à comprendre les beautés de la forme, les merveilles de la couleur, les artifices de la perspective. M. Joly voulait l'attacher au cabinet dont il avait la direction; mais les belles estampes incessamment placées sous les yeux du jeune homme lui inspirèrent d'autres idées. Il admira ces gravures qui lui livraient la pensée du peintre, il aima toutes ces beautés, mais ne voulut pas en rester le gardien stérile. Il conserva sa jeune liberté, pensant déjà peut-être qu'il pourrait un jour conquérir pour ses œuvres une place glorieuse dans ces archives de l'art.

Car il sera peintre, ce jeune homme dévoué à l'étude. Un esprit ferme et élevé, une main intelligente, guideront son crayon qu'un travail persévérant rendra savant et pur. Il ne manquera pas à sa destinée. Patient et fort, fidèle à ses convictions, sévère pour lui-même, il est laborieux jusqu'à la mort, et le pinceau qui tombe de sa main défaillante renferme encore des trésors de science, de lumière et d'éclat.

C'est en 1817, Paul avait alors vingt ans, qu'il obtint son premier succès, succès modeste, qui n'eut pas d'influence sur sa destinée, et dont nous parlerons toutefois, parce qu'il fut obtenu dans des circonstances assez singulières.

Paul Delaroche avait un frère aîné nommé Jules. Les deux frères voulaient être peintres. Ils s'aimaient tendrement, et, dans leur prévoyance fraternelle, ils songèrent tout d'abord à écarter jusqu'à la crainte d'une rivalité qui aurait pu peut-être, dans l'avenir, jeter quelques inquiétudes dans leur amitié. Ils firent donc entre eux le partage du domaine de la peinture, fixèrent leurs limites, et arrêtèrent les conditions suivantes : Jules Delaroche, en vertu de son droit d'aînesse, sera peintre d'histoire, et entrera dans l'atelier de David ; Paul sera paysagiste et étudiera chez Watelet. L'avenir déjoua ces combinaisons prudentes. Jules Delaroche renonça à la peinture. Jacob put donc prendre la place d'Esaü, mais sans subterfuge et sans transaction.

Cependant Paul n'avait pas reçu tout entier l'héritage de son frère. Il n'avait pu entrer chez David, exilé de France; Gros fut le maître qu'il choisit. Cela ne doit pas surprendre : certes, le peintre futur du *Duc de Guise* savait admirer les grandes scènes de Jaffa, d'Aboukir, mais il devait surtout être attiré vers l'auteur de ce charmant tableau où François Ier et Charles-Quint contemplent les tombeaux de Saint-Denis.

On venait alors d'instituer à l'Académie des beaux-arts un concours nouveau. Guérin, l'auteur célèbre du *Marcus Sextus*, avait proposé d'appeler les peintres de paysage à jouir du bénéfice du grand prix et du voyage en Italie, et d'un avis unanime, sa proposition avait été approuvée. Un matin Delaroche, se rendant à l'atelier de Gros, rencontra quelques jeunes peintres chargés de leur boîte à couleur. Il trouva parmi eux d'an-

ciens camarades. Ces jeunes gens se rendaient à l'École des beaux-arts pour ce premier concours de paysage. Ils allaient subir les épreuves après lesquelles on désigne les concurrents. Saisi tout à coup d'une fantaisie bizarre, Delaroche, qui depuis longtemps avait négligé les études spéciales propres à ce genre de peinture, suivit ces jeunes gens, prit part aux épreuves, et fut, à sa grande surprise, appelé au concours définitif. La fortune ne seconda pas son audace jusqu'au bout; il n'eut pas le premier prix qui fut donné à Michallon; il n'eut pas même le second. Il lui resta l'honneur d'avoir combattu à côté des vainqueurs. Mais ce premier succès, devenu l'occasion d'une défaite, l'attrista et l'éloigna des concours.

Delaroche avait d'ailleurs une certaine indépendance d'esprit qui lui inspira toujours un vif amour de sa liberté; non qu'il rejetât les conseils: il était, au contraire, aussi empressé à les recevoir que docile à les suivre; mais c'est en méditant, le crayon ou le pinceau à la main, qu'il mettait surtout à profit les leçons et l'expérience du maître. Aussi fut-il plutôt ardent au travail qu'exact à l'atelier. Mais enfin, après trois ans d'études sérieuses accomplies avec la liberté qui lui convenait, il se crut assez maître de son pinceau pour entrer à son tour dans la carrière et livrer ses travaux à l'appréciation de ce grand jury, de ce tribunal plein d'échos retentissants, où les rivaux s'agitent, où la critique veille, où le prôneur exalte, où le détracteur nie. En 1819, il exposa pour la première fois.

Une princesse auguste, qui plus tard donna sur le

trône l'exemple des plus nobles vertus, et que le pieux respect du monde environne [1], avait demandé au jeune peintre, pour la chapelle du Palais-Royal, un tableau, *le Christ descendu de la croix*. Delaroche venait d'achever ce travail; mais il lui restait un devoir difficile à remplir. Il fallait avoir le courage d'avouer à Gros que, seul, loin de l'œil du maître, il avait osé entreprendre, exécuter, non une œuvre d'étude, essai modeste de l'écolier, mais un tableau, un vrai tableau, livré à toutes les chances de la vie publique; qu'il avait fait acte de peintre, que son ouvrage devait être exposé, qu'il avait une noble destination! Il eut ce courage, et celui plus grand encore de demander à Gros de venir voir ce tableau. Gros, blessé dans sa dignité de maître, ne sanctionna pas un affranchissement si hardi, ne reconnut pas cette indépendance qu'il n'avait pas consentie. « Non, lui dit-il, je n'entrerai pas dans l'atelier de celui qui a déserté le mien; mais je ne vous refuse pas mes conseils. Apportez-moi votre tableau, et je vous dirai mon avis, ici même, devant vos camarades. » Delaroche obéit et se soumit, dès le lendemain, à l'épreuve redoutable. Il était plein d'inquiétude, entouré de ses camarades groupés près de son tableau, lorsque Gros entra dans l'atelier.

Il faut peut-être, pour le bien comprendre, avoir éprouvé soi-même le sentiment de respect qu'inspire au disciple la présence d'un maître dont le nom raconte la gloire et les travaux. Gros, d'ailleurs, était d'un aspect

1. La reine Marie-Amélie.

noble et imposant. Il était fier, et si jaloux de sa gloire, qu'un jour, quinze ans plus tard, se croyant méconnu, oublié, il ne put supporter la pensée qu'il avait pour toujours perdu cette renommée que le temps équitable a rendue aujourd'hui à sa mémoire ! [1] Mais alors il était dans toute sa puissance. On proclamait déjà les beautés encore voilées de la coupole de Sainte-Geneviève. Sa voix était pleine d'autorité, il pouvait, d'un seul mot, condamner le travail du jeune peintre, détruire ses espérances, briser son avenir !

Gros s'approcha, examina le tableau, où quelques qualités se faisaient jour, obscurcies cependant par les fautes de l'inexpérience. Il en fit le sujet de sa leçon. La froideur du premier abord se dissipa peu à peu ; des paroles d'encouragement sortirent de la bouche du maître. Il fut indulgent pour les défauts, indulgent pour les qualités. Il se vengea noblement, et amnistia l'élève en pardonnant au tableau.

Deux ans après, Delaroche avait fait un grand pas dans l'amitié de son maître. Gros allait voir dans l'atelier du jeune peintre le tableau de *Josabeth sauvant Joas*, exposé en 1822, et qui, malgré les faiblesses qu'on lui reprochait, commença la réputation de Delaroche, et annonçait l'aurore d'un talent qu'il fallait encourager.

Cette époque est d'un grand intérêt pour l'histoire de l'art français. De jeunes peintres se produisaient avec des qualités qui leur étaient propres, cherchant une voie nouvelle, et ils avaient sur-le-champ mérité l'at-

1. Le 26 juin 1835, on trouva dans la Seine, près de Meudon, le cadavre de Gros.

tention du public. C'était d'abord Géricault, dont le *Radeau de la Méduse*, exposé en 1819, avait révélé l'énergique pinceau, et déjà popularisé le nom. M. Eugène Delacroix débutait avec éclat par le *Dante et Virgile*. Ary Scheffer, cet autre poëte, qui devait suivre de si près Delaroche dans la tombe, avait déjà inauguré une carrière qui devint si féconde [1]. Paul Delaroche venait de marquer sa place. Pendant que ces jeunes gens suivaient et secondaient le mouvement littéraire qui se faisait autour d'eux, et dont le courant les entraînait, des hommes éprouvés, illustres à bon droit, maintenaient le goût des études classiques,

Et de David éteint rallumaient le flambeau,

car, il faut le dire à l'honneur de la France, les défenseurs courageux ne manquent pas aux nobles causes. Ce n'est pas seulement leur opinion qu'ils soutiennent, ils ne combattent pas uniquement pour leurs foyers et ne se croient pas des patriciens voués au culte des ancêtres; ils défendent, pour l'honneur de tous, les belles choses qui ne doivent pas périr; ils se souviennent, de peur qu'on oublie, et sont reconnaissants, pour confondre les ingrats.

Dans les premiers jours de l'exposition de 1822, Delaroche, agité de cette inquiétude fébrile qui dévore les artistes, véritable maladie dont le public est le médecin, dont le succès est le remède, errait un matin autour de son tableau, cherchant à surprendre quelque

1. Voyez la belle étude de M. Vitet sur Ary Scheffer dans la *Revue des Deux-Mondes*. (1er octobre 1858.)

indice de l'opinion publique. Deux hommes vinrent s'arrêter devant sa *Josabeth*; ils paraissaient en discuter le mérite. Il écouta. L'un de ces personnages louait avec chaleur, avec autorité, certaines parties du tableau. Delaroche jeta un regard de reconnaissance sur ce juge bienveillant : c'était Géricault ! Il fut profondément touché de cet éloge, qu'il devait croire sincère, puisqu'il n'était pas connu de Géricault. Il n'osa pas aborder le grand artiste, mais dès le lendemain il se fit présenter à lui, lui raconta son indiscrétion de la veille, se la fit pardonner facilement, et le remercia avec effusion. Il resta depuis ce jour attaché à Géricault, qui l'aima sincèrement. Deux ans plus tard, en 1824, Delaroche faisait porter chez son ami le tableau de *Saint Vincent de Paul,* qu'il destinait à l'exposition, et recevait ses derniers conseils, ses derniers encouragements. Quelques jours après, Géricault n'était plus !

Ce tableau de *Saint Vincent de Paul* acheva d'affermir la réputation de Paul Delaroche, déjà grandie par le succès de *Jeanne d'Arc,* qui avait figuré au salon de l'année précédente. L'artiste a représenté le saint, prêchant en présence de Louis XIII, et disant aux nobles dames qui l'entourent, en leur montrant les faibles créatures qu'il a sauvées : « Ces enfants vivaient hier, ils vivent aujourd'hui, mais ils mourront demain si vous les abandonnez ! » L'artiste, toujours inquiet, parce qu'il sait combien l'œuvre est difficile, combien le succès est rare ; l'artiste, toujours un peu attendri sur son propre sort, est souvent tenté de dire aussi au public souverain, en lui présentant ses ouvrages : « Ces en-

fants mourront demain si vous les abandonnez ! » Mais l'artiste se tait, il sait que le public pourrait lui répondre qu'on n'est pas tenu à cet excès de charité, et que les Vincent de Paul sont rares.

Delaroche n'avait recours à aucun artifice pour chercher à obtenir la faveur du public; il avait à cœur de la mériter. Animé d'une grande rectitude de conscience, il veut, avant tout, se satisfaire lui-même. L'exposition à peu près complète de son œuvre [1], qui a excité un si vif intérêt, est encore présente à la mémoire de tous. Elle portait avec elle l'irrécusable témoignage d'efforts sans cesse renouvelés, d'une recherche loyale et constante du progrès, écrite dans chacun de ses ouvrages. C'est le propre des maîtres de s'affermir sans cesse par l'étude. « Pas de jour sans travail, » disait le peintre grec. Cherubini, ce grand musicien, ce maître vénéré, dont le pinceau de M. Ingres nous a conservé la vivante image, Cherubini, dans les dernières années de sa vie, copiait de sa main les ouvrages de Palestrina, de Jomelli, des compositeurs de la belle école napolitaine; déjà il avait rempli de ses copies six volumes d'une écriture correcte et serrée. Quelqu'un s'étonna de ce labeur : « Eh ! ne savez-vous pas, répondit Cherubini, qu'en copiant ces maîtres je m'instruis ! » Il était alors presque octogénaire. N'est-ce pas là le plus bel hommage rendu à l'étude ! et cette réponse, d'une simplicité antique, n'inspire-t-elle pas un respect véritable pour

1. On venait d'exposer au palais des beaux-arts presque tous les tableaux de Paul Delaroche.

ce culte sincère, pour ce pur amour qui anime jusqu'à la fin le cœur des grands artistes?

Un philosophe illustre[1], qui aime les beaux-arts d'une foi fervente et leur a tracé les règles du vrai, du beau, du bien, nous dit combien la beauté morale s'élève au-dessus de la beauté physique et de la beauté intellectuelle : « Si nous considérons le monde moral et ses lois, nous dit-il, l'idée de la liberté, de la vertu, du dévouement, ici l'austère justice d'un Aristide, là l'héroïsme d'un Léonidas, les prodiges de la charité ou du patriotisme, voilà certes un troisième ordre de beauté qui surpasse encore les deux autres, à savoir : la beauté morale[2]. » C'est surtout cette beauté morale dont Delaroche est plus vivement touché à mesure qu'il marche vers la maturité de l'âge et du talent. C'est cette beauté qu'il sent, qu'il voit, qu'il cherche; il aspire sans cesse à s'élever vers ces hautes régions. Il faut remarquer d'ailleurs qu'on ne trouve jamais dans son style aucun de ces écarts, de ces appels violents que des artistes célèbres ont voulu se permettre; le goût, qui est le sentiment des rapports harmonieux, a toujours soutenu et guidé son pinceau.

Mais il lui faut pour l'emploi des qualités qui le caractérisent, un cadre, un sujet dont l'intérêt puisse émouvoir le spectateur, et avant tout l'émouvoir, le dominer lui-même. Lorsque ce sujet s'est emparé de lui, lorsqu'il en voit l'ensemble, la force, la valeur, il devient

1. M. Cousin.
2. *Du vrai, du beau, du bien*, p. 161 (7e édition).

auteur dramatique, sans que cependant sa peinture ait rien d'affecté ou de théâtral, puisque dans le vocabulaire de l'art on nomme théâtral un style peu naturel et hors de la vérité ; et ceci, soit dit en passant, est peu flatteur pour le théâtre, qui poursuit le naturel, cherche la vérité, et les trouve quelquefois dans un sujet heureux, quand l'auteur est un maître, l'exécution parfaite, le directeur habile, la critique généreuse et le public indulgent.

Delaroche est dramatique dans la bonne acception du mot. Il excelle à composer une scène, il en dispose avec art et convenance les personnages et les accessoires; on voit dans ses nombreux dessins, pieusement recueillis par ses enfants, le premier jet de presque toutes ses compositions; l'effet général y est indiqué, et l'auteur est déjà maître de son sujet; mais le soin qu'il apporte plus tard aux détails ajoute beaucoup de puissance à la conception primitive. C'est par une étude patiente et réfléchie, par une analyse profonde et bien sentie, par une sorte d'intuition, qu'il arrive à la complète disposition de l'ensemble. L'action est vraie, les choses ont dû se passer de cette manière, les figures ont l'expression, l'attitude que leur donnerait l'acteur le plus intelligent. Et souvent, il n'y a pas d'acteur, les personnages eux-mêmes se sont montrés au peintre, il les a vus, il a été témoin de la scène qu'il retrace. Il était là, dans cette chambre où le crime s'est accompli; le cadavre était ainsi. On trouve cette faculté d'évocation, servie par une main tour à tour élégante, gracieuse, savante ou ferme, dans des ta-

bleaux qu'il suffit de nommer pour réveiller des souvenirs pleins d'intérêt : *Richelieu conduisant au supplice Cinq-Mars et de Thou; Mazarin à son lit de mort; Cromwell contemplant le cadavre de Charles Ier; les Enfants d'Édouard*, qui deux fois l'ont inspiré; *le jeune Caumont-La Force; Strafford; Charles Ier insulté;* et surtout dans son célèbre tableau de la *Mort du duc de Guise*, tableaux saisissants, récits animés, où l'histoire vit dans sa simplicité, avec la vérité de la chronique; où le peintre, nous l'avons déjà dit, écrit avec le pinceau et parle à la pensée avec le charme de l'art.

Delaroche, à l'exemple de plusieurs peintres, pour mieux se rendre compte de son travail, exécutait souvent en cire des modèles de ses personnages. Il se proposait de faire un grand tableau : *Saint Georges terrassant le dragon*. Il en fit un petit modèle en cire si bien réussi, que M. de Pastoret, qui à cette époque exerçait une grande influence sur les beaux-arts, lui demanda de l'exécuter en grand, et de faire un monument de sculpture qu'on aurait placé dans un des carrés des Champs-Élysées [1]. Le peintre fut séduit; il allait partir pour étudier en Italie les statuaires florentins, lorsque la révolution de 1830 vint mettre fin à ces projets.

Ce n'est que quatre ans plus tard qu'il fit son premier voyage en Italie, mais dans des vues toutes différentes et qu'il faut faire connaître.

1. Il reste deux épreuves en bronze des modèles exécutés alors par Delaroche : l'une a passé de la galerie de M. le duc d'Orléans dans le cabinet de M. Thiers, l'autre faisait partie de la collection de M. Paul Rattier.

En 1833, sous le ministère de M. Thiers, la chambre vota un crédit considérable, destiné à de grands travaux publics et à l'achèvement de la Madeleine, de l'arc de l'Étoile et du palais du quai d'Orsay. Le ministre, qui tenait en haute estime le talent de Paul Delaroche, lui demanda de décorer la Madeleine.

Paul Delaroche avait alors atteint l'âge de cette jeune maturité, féconde, lorsqu'un passé déjà brillant lui a apporté un utile tribut d'expérience, heureuse, parce qu'elle peut espérer un avenir plus brillant encore : il avait trente-six ans; c'est l'âge de la force croissante, et des études fructueuses. De nombreux tableaux avaient témoigné de sa valeur et marqué son rang parmi ses maîtres et ses émules. Déjà décoré de la Légion d'honneur en 1828, il avait été en 1832 élu membre de l'Institut, et en 1833 professeur à l'École des beaux-arts. La critique, qui chagrine les meilleurs esprits, surtout quand elle est juste, ne l'avait pas ménagé; il n'avait pas repoussé cette lumière qui importune, mais qui éclaire. La critique amère, injuste, passionnée, afflige seule l'artiste; elle frappe l'ouvrier plus que l'œuvre; elle blesse et ne corrige pas. La proposition qui ouvrait à Delaroche la peinture monumentale l'effraya d'abord; il fallait sortir du genre qu'il avait choisi, où il avait réussi, qui convenait à son esprit et à son temps; il accepta cependant, et résolut alors de faire le voyage dont 1830 avait empêché l'accomplissement « Je vous avoue, écrivait-il alors[1], qu'à pre-

1. Lettre citée par M. Henri Delaroche, dans son excellente notice sur Paul Delaroche (*Revue des Deux-Mondes*, 1er mars 1857).

mière vue la proposition m'a fait peur. J'ai si bien compris ce qui me manquait pour accomplir une pareille tâche, que je me suis laissé aller d'abord à la tentation de refuser. Tout bien considéré pourtant, j'ai changé d'avis. Je suis peintre ; je dois à l'art et je dois à moi-même de ne reculer devant aucun effort. J'irai faire mon noviciat en Italie, et quand je me sentirai bien approvisionné, je reviendrai me mettre à l'œuvre. » Il partit au mois de juin 1834, avec deux de ses amis, MM. Édouard Bertin et Henri Delaborde. Il venait de terminer son *Duc de Guise*, qui lui avait valu la croix d'officier de la Légion d'honneur.

Mais ce n'était pas encore l'Italie de Raphaël et de Michel-Ange que Delaroche allait étudier. Son esprit curieux, investigateur, voulait remonter aux origines de l'art italien ; et de même qu'un artiste de la Rome des Césars qui, voyageant en Grèce, aurait voulu saluer les souvenirs d'Égine avant de s'incliner devant le Parthénon et Jupiter Olympien, Delaroche alla visiter Florence et la Toscane pour y chercher l'esprit du Dante empreint dans les fresques des maîtres du quatorzième siècle ; et quand il eut pénétré assez avant dans le secret de ces pâles figures qui vivent encore sur les murs des vieilles cathédrales, il alla s'enfermer avec ses deux amis dans une retraite ignorée, pour peindre, loin des regards profanes, les esquisses des compositions qu'il avait projetées pour la Madeleine, et qu'il avait déjà, avant son départ, arrêtées dans son atelier, essayées sur les murs de l'église. On eût dit qu'il voulait, tout rempli des belles images qu'il venait de con-

templer, s'en emparer, en fortifier son esprit, en sanctifier son âme, et, supprimant les siècles écoulés, effaçant de sa pensée les types accomplis d'une perfection qu'il n'était plus donné au génie de l'homme d'égaler désormais, prendre pour guides dans la voie difficile qu'il allait suivre les maîtres naïfs et austères dont il invoquait le souvenir.

Il y a au sommet des Apennins un couvent qui n'est plus habité que par quelques moines : c'est le monastère des Camaldules, fondé au onzième siècle par saint Romuald, et berceau de cet ordre sévère. On le nomme dans le pays le saint ermitage des Camaldules, *il sacro eremo dei Camaldoli*. Ce n'est pas, comme la Chartreuse de Pavie, comme les Camaldules de Naples, un temple au pavé de marbre, une de ces merveilles où l'art, déployant toutes ses richesses, couvre de sa magnificence la rigueur de la règle, et enferme la pauvreté et le silence dans des murs splendides; c'est une humble demeure, tout empreinte de la dureté de son origine. La pierre y est nue et le sol grossier. C'est là que Delaroche alla se cacher avec ses compagnons. Un ami commun [1], amateur distingué, les y avait précédés. Un cinquième Français, M. Ampère, qui accomplissait en Italie son *voyage dantesque*, vint bientôt les rejoindre. On eut alors ce spectacle vraiment digne d'intérêt, de cinq jeunes hommes, habitués à l'élégance de la vie parisienne, exilés de leur plein gré dans cette pauvreté et vivant de la dure existence des anachorètes

1. M. Édouard Odier.

qui leur donnaient l'hospitalité. Une seule loi avait été cependant retranchée de la règle commune. Camaldules volontaires et temporaires, ils s'étaient réservé le droit illimité de la parole. Ils charmaient les travaux des longues journées par de doux entretiens, par les récits de la patrie absente. Du haut de la montagne solitaire, Paris leur apparaissait avec son tumulte et ses orages. « O mon pays! disaient-ils comme le poëte sacré, si jamais je t'oublie, que ma langue desséchée s'attache à mon palais! C'est pour toi que nous sommes ici; c'est à toi que notre peintre bien-aimé consacre ses efforts, à toi qu'il destine ces fleurs mystiques nées dans le désert d'une thébaïde nouvelle! »

Delaroche se reposait du travail de ses compositions en faisant de temps en temps quelques études d'après ses hôtes [1]. Il fit le portrait du père supérieur, D. Bernardo Rigogli; celui du père camerlingue, D. Vincenzo Frilli; tous deux étaient déjà courbés par l'âge, tous deux reposent aujourd'hui dans la paix du cloître silencieux. Je crois rendre hommage à la mémoire de Paul Delaroche en prononçant ici le nom de ces deux vieillards oubliés qui ont aimé notre ami. D'ailleurs, le père Bernardo Rigogli est pour nous une ancienne connaissance. Il figure dans un tableau de M. Robert-Fleury, tableau devenu populaire, *l'Enlèvement des moines par des brigands*, et il avait été en effet un des acteurs de cette scène sanglante [2]; un coup de feu

1. Quelques-uns de ces portraits sont au musée de Nantes, légués par M. le comte de Feltre.

2. Le père Bernardo Rigogli était en 1821 au couvent des Camal-

l'avait grièvement blessé. Ces bons pères, qui s'étaient pris d'une affection véritable pour nos compatriotes, montrèrent une douleur sincère lorsque après deux mois les jeunes Français durent enfin les quitter, emportant avec eux toute la joie du pauvre couvent. Ils demandèrent à Delaroche de laisser un témoignage de son séjour, et il dessina sur le mur de la cellule qu'il avait occupée une madone de grandeur naturelle. On dit que les soins des moines reconnaissants l'ont conservée, que le temps ne l'a pas effacée, et que ceux qui feront aujourd'hui le pèlerinage du saint ermitage des Camaldules y trouveront encore ce souvenir du peintre français.

Le grand-duc de Toscane vint faire une visite au monastère pendant le séjour de la petite colonie française, et voici à quelle occasion. On reprochait, dit-on, aux bons pères quelques coupes irrégulières dans des bois qui ne leur appartenaient pas. L'hiver est dur au sommet des Apennins, le vent y souffle, la neige y persiste, et les bons pères étaient prévoyants. On les chagrinait pour cette bagatelle. Le grand-duc voulut arranger lui-même cette petite affaire. Lorsqu'il apprit qu'un peintre français séjournait aux Camaldules, il voulut le voir, et le père Bernardo Rigogli le lui présenta. Delaroche

dules de Frascati : des brigands vinrent assaillir le couvent, emmenèrent les moines dans la montagne et les forcèrent d'écrire au pape pour demander leur rançon ; le père Bernardo, tout blessé qu'il était, écrivit la lettre ; c'est cette scène que M. Robert-Fleury a représentée lorsqu'il vint à Rome quelques années après ; le père Bernardo, qui avait dû rester à Rome, où on avait guéri sa blessure, posa pour ce tableau. Il entra plus tard aux Camaldules de Florence.

racontait avec une naïveté charmante qu'il pensait que le prince connaissait son nom, que c'était bien lui, Paul Delaroche, que le grand-duc avait demandé. Il se trompait : le prince ne le connaissait pas, et voyait seulement en lui un artiste français décoré de la Légion d'honneur. Delaroche comprit alors combien l'éclat de la renommée est lent et difficile à acquérir, combien il faut de temps, de travaux, de succès pour apprendre un nom à l'Europe. Quatorze ans n'y avaient pas suffi. Son nom, célèbre en France, n'avait pas franchi les Alpes. Aujourd'hui le temps a fait son œuvre de consécration : Paul Delaroche est illustre partout; ses ouvrages, répandus dans toute l'Europe, ont popularisé son nom. La nouvelle de sa mort a attristé tous les amis de l'art, et dans plus d'une capitale des services funèbres ont été célébrés en l'honneur de notre compatriote [1]; des graveurs célèbres l'ont secondé, et ont joint leur popularité à la sienne. MM. Forster, Martinet, Calamatta, Mercuri, Jesi, d'autres, et des plus habiles, l'ont traduit de leur burin savant. Qu'il nous soit permis de citer encore son ami M. Henriquel, qui lui a prêté si souvent le concours d'une science profonde, d'un art élégant, d'un burin plein de charme, et qui a attaché son nom à une grande partie de l'œuvre si varié de Paul Delaroche.

En quittant les Camaldules, Delaroche partit pour

1. A Florence, Anvers, etc. MM. Guillaume et Nicolas Naccarone, de Naples, ont adressé à l'Académie des beaux-arts une marche funèbre et plusieurs morceaux de musique religieuse composés par eux en l'honneur de Delaroche. Il était membre d'un grand nombre d'académies étrangères, décoré de l'*ordre pour le mérite* de Prusse, etc.

Rome; il avait compris qu'il devait voir enfin les œuvres de ces maîtres qui ont le calme, la beauté, la pureté, la grandeur, qui planent dans des régions pleines de sérénité, et, semblables à des prophètes, ouvrent les portes du ciel. En présence de ces grands modèles, il travailla avec ardeur à ses compositions pour la Madeleine.

C'est à Rome, en 1835, au milieu de ces études, dont quelques beaux témoignages sont venus jusqu'à nous [1] (tout le reste a été perdu ou détruit), qu'il apprit tout à coup que, par suite d'un malentendu, une décision nouvelle lui enlevait une partie des travaux, objets de tant de soins. Il ne crut pas devoir consentir à des dispositions imprévues, qui venaient changer tout le cours de ses idées, et faisaient disparaître l'unité de style qui devait caractériser l'ensemble de la décoration. Il resta sourd à toutes les sollicitations, aux regrets sincères qui lui furent exprimés, aux empressements dont il fut l'objet, et, refusant de poursuivre l'œuvre commencée, il rendit une somme importante qu'il aurait pu conserver en toute loyauté, puisqu'elle n'était que la juste rémunération de travaux continués pendant deux ans.

Il devait plus tard donner encore de remarquables exemples de désintéressement. Après la révolution de 1848, il refusa, par un scrupule généreux, de recevoir une somme, considérable pour un artiste, légitimement

1. Delaroche, en quittant Rome, donna plusieurs fragments de ses cartons à M. Lemoyne, statuaire. Nous avons vu un beau fragment de peinture à Paris, chez M. Jalabert, qui a été son élève.

acquise à de grands ouvrages en cours d'exécution, demandés pour le musée de Versailles. Il ne voulut pas non plus accepter les travaux qui lui furent proposés à cette époque [1] : « Non, dit-il, je refuse par sympathie pour les misères de mes camarades [2]; il n'est pas permis de penser à quelques-uns, alors que tous meurent de faim. Plus tard, ce sera peut-être possible; aujourd'hui, ce serait insensé. Je suis décidé à refuser ce qu'on voudrait bien m'offrir. Ma situation m'en fait un devoir, et j'y obéirai en souvenir de ce qui s'est passé pour moi en 1830. Alors MM. Gérard, Gros, Guérin, se sont effacés pour nous aider à arriver; je ne puis mieux faire que de tâcher de les imiter. » En parlant ainsi, en rendant cet hommage à la mémoire des hommes célèbres dont il n'avait pas oublié le dévouement, il diminuait en quelque sorte, par un sentiment d'exquise délicatesse, le mérite de sa noble conduite.

Le désintéressement est si naturel aux belles âmes que la louange lui semble importune. Nous devons dire cependant qu'en 1835 Delaroche, sans fortune, se trouvait dans une situation qui donnait plus de valeur encore au sacrifice qu'il s'était imposé. C'est alors qu'il épousait mademoiselle Louise Vernet, si tôt enlevée au monde, aux tendresses de la famille, aux joies de la maternité! Il associait à son nom, déjà célèbre, un nom glorieux pour la France, que trois générations ont il-

1. Il s'agissait de projets de décoration pour les Invalides, le palais de justice, les salles du Louvre, etc.

2. Voyez la notice de M. H. Delaborde déjà citée, et celle qu'il a placée en tête de l'*Œuvre de Delaroche*, publié par M. Goupil.

lustré, et que le grand artiste qui le porte aujourd'hui a rendu plus cher et plus illustre encore.

Delaroche revint à Paris et reprit le cours de ses travaux. Il exécuta à cette époque plusieurs des tableaux dont nous avons parlé, et quelques portraits, parmi lesquels il faut citer le beau portrait de M. Guizot. Mais il trouva bientôt l'occasion de se souvenir de son voyage d'Italie. Ces grands artistes dont il avait admiré les ouvrages, il allait pour ainsi dire se trouver face à face avec eux : il allait peindre l'hémicycle du palais des Beaux-Arts.

On raconte que le Dominiquin, travaillant à la *Flagellation de saint André*, « et peignant l'un des bourreaux, cherchait un jour à exciter en lui-même un sentiment de colère, qu'il parlait seul en faisant des gestes menaçants, et qu'Annibal Carrache, l'ayant surpris en ce moment, l'embrassa en lui disant : « Do-« minique, tu m'enseignes aujourd'hui quelque chose,» tant il lui parut frappant et vrai que le peintre, ainsi que l'orateur, dût sentir en lui-même ce qu'il veut faire éprouver aux autres[1]. » Delaroche, dans la mesure sincère de son caractère ami du vrai, était guidé pendant l'exécution de ce grand travail par un sentiment analogue; éprouvant lui-même ce qu'il voulait faire éprouver, il faisait vivre ces grands modèles, et son esprit conversait avec eux : quoique plusieurs de leurs portraits nous soient connus, quelle tâche difficile de représenter ces génies illustres, tout brillants d'un im-

1. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, t. IV, p. 111. Milan, 1825.

mortel reflet ! ces interprètes de l'art à des époques si diverses ; de leur donner le mouvement, l'attitude, la force ou la grâce qui conviennent à leur nom, à leur caractère, à leurs travaux, à leurs passions ! Car ce sont des hommes que Delaroche voulait peindre, et non de purs esprits. Il les montre sur la terre, non dans le ciel. Semblable en quelque chose à ce grand historien de la nature qui devinait des créatures disparues, sortant pour lui du sein profond de la terre, Delaroche a rendu la vie à ces morts, la lumière à ces ombres, la flamme à ces cendres. Entrons à l'école des beaux-arts, pénétrons dans cette tribune nouvelle, si ingénieusement ouverte par l'habile architecte [1], et d'où la peinture apparaît dans toute sa gloire ; il est impossible de ne pas être frappé de l'aspect général du tableau, de la belle ordonnance des groupes, de l'heureuse distribution de la lumière, de la majesté simple de cette histoire vivante de l'art, depuis Périclès jusqu'à Louis XIV. Ceux qui viendront après nous auront à continuer cette histoire, ils y inscriront plus d'un nom déjà fameux. Espérons que la France sera digne d'elle-même, et qu'elle fournira encore de nobles modèles au peintre des âges futurs, comme elle en a fourni au peintre des siècles écoulés. Quelle joie pure et vraie devait briller dans le cœur de Paul Delaroche quand il traçait les chères images du Poussin, de Le Sueur, de Jean Goujon, du Puget, de Philibert de Lorme ! Certes, le génie, quelle que soit sa patrie, a droit aux hommages du monde

1. M. Duban.

entier. Dieu le donne aux élus pour le bonheur de tous, et le patriotisme dans l'art n'est pas une vertu. Mais ne péchons-nous pas quelquefois par un excès contraire ? Nous aimons nos guerriers, nos poëtes, nos écrivains, nos orateurs, nos savants illustres ! ils vivent dans nos cœurs, dans notre admiration, dans notre mémoire, et cela est justice : le souvenir des grands hommes n'est que de la reconnaissance. Mais nos artistes n'ont-ils pas payé leur dette dans la gloire du pays, dans l'éclat des règnes ? ont-ils toujours leur juste part dans la reconnaissance nationale ? Pratiquons-nous pour eux le culte des ancêtres ? les enfants connaissent-ils leurs travaux ? savent-ils leur nom ? Ah ! aimons profondément, glorifions pieusement ces hommes humbles et dévoués, méconnus trop souvent, qui ont donné à nos arts le mouvement, la pensée, l'intelligence et la vie !

L'hémicycle de Paul Delaroche restera comme un des beaux ouvrages de la peinture monumentale de notre temps. Dans l'accomplissement de cette œuvre magistrale, le peintre avait plus d'un obstacle à vaincre ; il fallait lutter à la fois contre le souvenir de l'école d'Athènes, monument du génie de Raphaël, et contre la présence de la magnifique peinture de M. Ingres, de cette puissante apothéose d'Homère qu'on admire ici près, de l'autre côté du fleuve, dans ce noble palais dont une volonté auguste a dicté le rapide et brillant achèvement [1] ; car la Seine est un fleuve fécond ; comme

1. Depuis que cette notice a été écrite, la belle peinture de

le Tibre aux immortels souvenirs, elle baigne de fertiles et riantes contrées, et promène ses eaux entre deux rives couvertes de monuments célèbres qui disent les merveilles des règnes glorieux.

Tout le monde sait que la peinture de l'hémicycle fut atteinte par les flammes [1]. On la crut d'abord perdue à jamais. Delaroche, et c'est un trait de caractère qu'il faut noter, parce qu'il nous montre combien il était toujours peu satisfait de lui-même, Delaroche reçut cette nouvelle avec indifférence, et, le croirait-on? avec une sorte de joie. Il ne voyait dans l'incendie qu'une occasion de recommencer son travail. Mais des soins intelligents eurent raison du désastre. Moins d'un an après, la mort frappait Delaroche. On doit à la pieuse sollicitude de son ami, M. Robert-Fleury [2], la complète restauration de l'œuvre.

L'hémicycle, terminé en 1841, avait coûté à Delaroche quatre années d'études et de travaux ; mais pendant le cours de ces travaux il achève encore d'autres ouvrages, et prend le temps, en 1838, de faire une course rapide à travers l'Italie pour étudier les édifices

M. Ingres a été transportée au musée du Luxembourg; elle a été remplacée au Louvre par une très-bonne copie exécutée par MM. Balze.

1. Le feu prit le 16 décembre 1855 sous l'estrade préparée dans l'amphithéâtre pour la distribution des prix de l'École des beaux-arts, quelques heures avant la solennité. M. le ministre d'État, qui vint présider la séance, donna sur le champ les ordres nécessaires pour une prompte restauration.

2. M. Robert-Fleury a été habilement secondé par M. Léon Vinit, secrétaire perpétuel de l'École impériale des beaux-arts, qui a restauré toute la partie architecturale de l'œuvre de Delaroche.

byzantins de Ravenne et de Venise[1]. Le grand travail de l'École des beaux-arts trace comme une ligne de démarcation dans la carrière de Paul Delaroche. Nous l'avons vu jusqu'alors prendre part à toutes les expositions; après l'hémicycle, il cesse d'exposer sans cesser de produire. Quelques rares amis, quelques élèves privilégiés sont seuls admis à voir, à juger ses tableaux. Il les admet parce qu'il les aime, il les consulte parce qu'il a foi dans leur amitié, mais il se sépare du public.

Il se renferme alors dans un cercle plus étroit de bonnes et sincères amitiés, de relations intelligentes. Sa maison devient un centre où accourent fidèlement les amis qu'il a su choisir. Tous les soirs, sa porte s'ouvre à ces élus si chers. Ce sont des poëtes, des artistes, des philosophes, souvent des hommes d'Etat illustres, que la grâce de l'art a touchés. Sa jeune femme, belle et gracieuse, est l'âme de ces réunions. Parfois d'harmonieux accords retentissent, on se groupe, on écoute; quelques fragments, distribués avec goût, viennent ravir ceux qui aiment la musique, sans jamais inquiéter ceux qui la redoutent. Ce sont des souvenirs des anciens maîtres, ou bien, c'est l'heureuse inspiration de quelque jeune artiste qui sera maître à son tour. Plus d'une fois aussi, Delaroche, comme frappé d'une inspiration soudaine, au doux

1. Il se préparait dès cette époque aux tableaux qu'on lui avait demandés pour Versailles : le *Passage des Alpes par Charlemagne*, qu'il ne termina qu'en 1847, et les compositions du baptême de Clovis et du sacre de Charlemagne, qu'il n'eut pas le temps d'achever.

murmure des chants mélodieux, a saisi son crayon et rapidement tracé le portrait d'un de ses hôtes. Ces soirées si douces, qui passaient si rapides, seront toujours présentes à la mémoire des amis de Paul Delaroche; et l'on ne peut, sans éprouver de cruels et tendres regrets, revoir cette demeure modeste, et cependant si riche, qui couvrait du même toit l'atelier du maître, et ce salon charmant que deux fois le deuil a frappé.

En 1843, Delaroche, toujours dévoré d'un ardent désir de progrès, fit un dernier voyage en Italie. Il passa à Rome une année entière. « Vous pensez peut-être, écrit-il avant son départ à l'un de ses élèves chéris, qui est en même temps un de ses meilleurs amis [1], que le vieux désir que j'ai de revoir l'Italie m'éblouit de telle sorte que je prends un rêve pour une certitude; non, mon ami, je compte bien ne pas rêver cette fois. J'ai définitivement fermé mon école. Me voilà libre cette année, j'en veux profiter. On dit que mes derniers ouvrages sont les meilleurs, je me sens en progrès, l'Italie fera le reste. »

Delaroche avait compris que sa première manière avait trouvé son expression suprême dans son beau tableau du *Duc de Guise*. Il part pour Rome afin de renouveler son style, d'élever son génie. Il reviendra plus grand, plus maître encore de son crayon. Il restera en même temps fidèle à ses idées sur la beauté morale de l'art. Nous citerons une lettre de lui, écrite beaucoup plus tard, où se fait voir toute sa pensée : « Je suis

1. M. Henri Delaborde, qui a bien voulu nous communiquer les lettres de Paul Delaroche.

bien sûr [1], écrit-il, que vous pensez comme moi sur tout ce que doit oser notre art. L'historien ne se sert-il pas tous les jours de sa plume pour retracer les événements de la veille? Pourquoi donc défendre au peintre de se servir des mêmes matériaux pour enseigner la vérité dans toute sa dignité et sa véritable poésie? Une toile dit souvent plus que dix volumes, et je suis fermement convaincu que la peinture est aussi bien appelée que la littérature à agir sur l'opinion publique... Pour aspirer à une gloire aussi haute, les difficultés n'auraient fait que grandir l'importance de la mission. » On trouve dans cette lettre le secret des peintures traitées par Delaroche dans les dernières années de sa vie. Voilà pourquoi il choisit de hautes et nobles infortunes dont le souvenir est encore vivant pour nous. La grande figure de Napoléon s'empare de sa pensée; il en reproduit plusieurs fois la fière image, et un jour, sur le mur même de son atelier, il le représente abandonné du monde, seul sur le rocher de Sainte-Hélène. Il peint Marie-Antoinette qui mourra demain, et les Girondins qui vont mourir. La peinture religieuse l'appelle aussi. Tout le monde a vu son charmant tableau de *Moïse confié au Nil*, et cette *Jeune martyre*, déjà couronnée d'une auréole céleste, tandis que son corps inanimé flotte doucement sur les eaux du Tibre; et l'*Ensevelissement du Christ*, et les *Saintes femmes*, et ces peintures d'un beau style, empreintes d'une douleur pro-

1. Lettre citée par M. L. Ulbach (*Écrivains et hommes de lettres*, p. 343).

fonde, qui marquent si dignement la fin de ses travaux [1].

Les sujets douloureux convenaient d'ailleurs à son âme attristée : « Le souvenir d'un heureux passé, écrivait-il deux ans après la mort de sa femme, est le seul bonheur que Dieu m'ait laissé. Il me serait si doux de revivre un peu avec vous qui avez assisté au bonheur de ma vie! N'est-ce donc rien, dans cette triste vie, que de pouvoir se réunir quelques jours pour parler de ce qui n'est plus? » Déjà sa santé avait reçu de cruelles atteintes, il avait dû plusieurs fois aller chercher à Nice un ciel plus doux et des forces nouvelles [2]. Mais au milieu de ses douleurs et de ses travaux, il ne cesse de s'occuper de ses amis, de ses élèves; il a pour eux des encouragements et des conseils; son esprit, son cœur, son âme, s'y révèlent tout entiers. Il écrivait de Nice en 1853 à un de ses élèves : « Tu as du talent, de la réputation, mais ce n'est pas assez pour ce que j'espère de toi. Je veux que tu arrives plus haut, et si je puis t'y aider, crois bien que tu me trouveras toujours prêt à te donner de nouvelles preuves de ma franchise et de mon affection. Tu es d'un âge où l'expérience et les ans ne viennent pas glacer l'audace si nécessaire à nous autres pauvres fous, rêveurs d'immortalité. Sois plus entreprenant; les grandes entreprises, tu le sais, développent les hommes d'avenir. Un beau sujet, du

1. Le *Retour du Calvaire*, l'*Évanouissement de la Vierge*, la *Vierge en contemplation*, la *Mort de la Vierge*. Il travaillait encore à ce dernier tableau peu de jours avant sa mort.

2. C'est à Nice qu'il peignit plusieurs de ses derniers ouvrages : le *Moïse*, l'*Ensevelissement du Christ*.

courage, de l'obstination, de la foi, et le succès est au bout. La fièvre qui nous serre tous à Paris est un bon excitant. Qu'elle te serve à oser mettre sur la toile ce que tu sais, ce que tu as dans la pensée. Sois toujours ton meilleur critique, mais aussi affranchis-toi de ces puériles obligations d'imitation matérielle qui atténuent, refroidissent et énervent la pensée. Il faut qu'un artiste oblige la nature à passer à travers son intelligence et son cœur. Je vous l'ai toujours dit à tous : apprenez votre art par cœur, et faites que l'imitation ne vienne pas, par son imposante autorité, défigurer les élans de votre âme! Ah! si j'étais jeune! »

On le voit, c'est l'artiste qui jette ce cri douloureux, ce dernier appel à la jeunesse; pour lui la jeunesse, c'est le progrès dans l'art, c'est la force et l'audace, c'est l'espoir de productions nouvelles plus dignes encore de ces rêveurs d'immortalité qu'on nomme poëtes ou artistes! L'œuvre accompli par Delaroche ne suffisait pas à son ambition, ou plutôt à sa conscience, et cependant, dans ce bel ensemble, qui se compose de plus de cent peintures, plus d'un ouvrage conduira le nom de Delaroche à cette immortalité, objet de ses rêves. Il faut compter dans ces peintures de nombreux portraits, que nous ne pouvons citer tous; nous citerons ceux de ses enfants bien-aimés, ceux de M. Guizot, de M. de Salvandy, de M. de Rémusat, du duc de Noailles, de M. Thiers, de M. Émile Péreire; et remarquez, dans l'exécution de ces portraits, le progrès toujours croissant du peintre! Un grand nombre de dessins, d'études, de compositions, viennent s'ajouter à

cet œuvre si riche, et parmi ces dessins on trouve encore de beaux portraits comme ceux de Carle Vernet, de M. Horace Vernet, de M. de Lamartine, de M. Achille Fould, de MM. Auber, Henriquel, Robert-Fleury, comme aussi son propre portrait[1], qu'heureusement il nous a laissé. Déjà David d'Angers l'avait représenté dans un de ses médaillons[2]. Mais on le connaîtra encore à d'autres époques de sa vie. M. Robert-Fleury a fait son portrait, qu'il a donné à l'École des beaux-arts. M. Duret vient de terminer un buste en marbre que M. le ministre d'État donne à l'Institut. Nous le retrouvons dans ces deux beaux ouvrages tel qu'il était au milieu de nous. Ceux qui le voyaient pour la première fois ne pouvaient deviner, sous une apparence un peu grave, sous un abord quelquefois plein de réserve, combien il était bon, dévoué, affectueux. Nous avons dit combien il s'intéressait aux succès de ses élèves. Il ne cessa jamais de suivre leurs travaux. Son enseignement n'avait rien d'absolu; il causait avec ses élèves, et, cherchant avec eux le progrès, s'associait à leurs idées, sans jamais imposer les siennes. Il pensait quelquefois à rouvrir son atelier, à réunir autour de lui une nouvelle génération de jeunes artistes. Ces jeunes gens l'auraient aimé, comme l'aiment encore ceux dont il a vu naître et grandir la jeune renommée[3].

1. Ce portrait aux deux crayons, qu'il fit en 1838, a été gravé par M. Aristide Louis. On le trouve aussi, photographié par M. Bingham, dans l'*Œuvre de Paul Delaroche.*

2. Ce médaillon, daté de 1832, a été publié dans la deuxième livraison des *Œuvres de David d'Angers.*

3. Nous ne pouvons citer tous les élèves de Delaroche. Nous nom-

Paul Delaroche est mort le 4 novembre 1856, à l'âge de cinquante-neuf ans. Un mal dont on n'aperçut pas d'abord toute la gravité vint l'atteindre et bientôt le briser. Il eut seul le secret de sa mort prochaine. Dans la dernière nuit de sa vie : « Reste près de moi, dit-il à un de ses anciens élèves [1], et donne-moi la main. » Il saisit cette main pleine de vie et de jeunesse, comme s'il voulait y trouver un refuge, un appui, une force pour la force qui lui manquait. « M'entends-tu? lui dit-il plusieurs fois, entends-tu ma voix? » Puis il s'arrêta, et se souvenant tout à coup, il murmura tout bas : « Les restes d'une voix qui tombe et d'une ardeur qui s'éteint. » Il s'endormit alors, tenant toujours la main de cet ami fidèle. Le jour parut enfin ; rien n'annonçait une fin soudaine. On le laissa seul quelques instants. C'est alors que la mort le frappa. On le trouva assis, la figure déjà empreinte du calme suprême et de la majesté du trépas. La lutte cruelle lui avait été épargnée, les dernières ténèbres l'avaient enveloppé tout à coup.

La vie entière de Paul Delaroche est un exemple frappant de la puissance de l'étude, d'une volonté loyale, toujours dirigée vers le bien. Delaroche a grandi par la mort, il a déjà reçu la consécration que donne la postérité. Mais ce qui l'a grandi surtout, c'est l'exposition de ses œuvres, et cette exposition, c'est toute l'existence du peintre, racontée par lui-même dans des travaux noblement accomplis. Ce qui honore

merons seulement MM. Hébert, Couture, Gendron, Cavelier, Gérôme, Antigna, Roux, Jalabert, Hamon, etc.

1. M. Jalabert.

aussi sa mémoire, ce sont les fortes et durables amitiés qu'il a su inspirer, qui lui survivent, et qui entourent aujourd'hui de soins et d'amour ses enfants, héritiers de deux de ces noms qui traversent les siècles,

ADOLPHE ADAM [1]

Le père de M. Adolphe Adam était M. Louis Adam, excellent professeur de piano, qui a joui d'une réputation méritée au commencement de ce siècle. Il était venu jeune à Paris, déjà remarquable par un talent complet d'exécution. Gluck le protégea, et lui confia le soin de réduire pour le clavecin plusieurs de ses compositions. On lit sur des morceaux de l'auteur d'*Armide*, publiés à cette époque, qu'ils sont du chevalier Gluck, et qu'ils ont été arrangés pour le clavecin par M. Louis Adam.

Charles-Adolphe Adam, notre regretté confrère, le musicien gracieux, fécond, spirituel, le compositeur charmant si tôt enlevé à l'art et à l'Académie, était l'aîné des deux fils de M. Louis Adam. Le plus jeune, Hippolyte, s'était voué à la peinture. Il mourut quelques années avant son frère.

1. Cette notice a été lue dans la séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts le samedi 1er octobre 1859.

Adolphe Adam naquit à Paris, le 24 juillet 1803.

Il se montra de bonne heure curieux des choses de la musique, mais peu docile aux premiers enseignements, cherchant à deviner et refusant d'apprendre, rebelle à l'étude, mais l'âme ouverte aux beautés de l'art, passionné pour le plaisir qu'il donne, et improvisateur avant de savoir lire. Les circonstances où il se trouvait placé rendaient facile la bonne direction de ces dispositions naturelles, et il semble qu'on aurait dû, autour de lui, encourager et seconder le penchant qui l'entraînait. Il n'en fut rien. Lorsque vint l'âge de la raison, l'étude de la musique lui fut interdite, et il ne parvint à s'introduire dans la carrière de la composition, où il aurait dû entrer de plain-pied, qu'à force de persévérance, à l'aide de manœuvres cachées, par une route détournée, de la manière la plus humble. Le père voulait disposer autrement de l'avenir de ce jeune homme. Le musicien instruit, le professeur renommé, l'ami des compositeurs Cherubini, Le Sueur, Méhul, Berton, des virtuoses célèbres Rode, Baillot, Kreutzer, ne voulait pas que son fils fût un musicien.

Le matelot qui va partir pour un voyage lointain embarque avec lui son fils, jeune enfant; il l'endurcit à la peine, lui apprend le courage et le mépris du danger, et, s'il voit que l'enfant hésite, qu'il a peur du terrible élément, il a, pour le rassurer, un mot charmant, plein de grâce et d'espoir : « Va, lui dit-il, il y a autant de vieux matelots que de vieux bergers! » Mais l'artiste ne livre pas ainsi son fils au hasard de la fortune. S'il y a beaucoup de marins qui, devenus timides

pour leurs enfants, leur refusent le droit de s'exposer aux dangers qu'eux-mêmes ont bravés, je l'ignore; mais ce qui est certain, c'est qu'il n'est pas rare de voir, dans la pratique des beaux-arts, des pères, alors même qu'ils ont touché le port, retenir sur le rivage leurs fils trop pleins d'ardeur. Les périls qu'ils ont évités leur paraissent maintenant inévitables, et, dans leur tendresse inquiète, ils pensent que le fils périra là où la barque du père a passé. Est-ce parce que le marin a le cœur plus résolu, plus ferme que l'artiste? Je le crois sans peine. Est-ce parce que la carrière de l'artiste est plus fertile en naufrages que celle du marin? Eh bien! je le crois aussi; et, quoique ces naufrages soient certes moins désastreux que ceux de l'Océan, ils ont de grandes et vives douleurs, qui laissent dans l'âme une trace ineffaçable.

Peut-être M. Louis Adam avait-il, dans sa jeunesse, voulu tenter aussi le destin du théâtre; peut-être avait-il reculé devant la crainte du péril : mais enfin, que ses terreurs fussent instinctives ou fondées, toujours est-il qu'il refusa constamment de consentir aux désirs de son fils. Il voulait d'abord qu'il fît ses études, ce dont le jeune homme s'accommodait fort bien, car il aimait les lettres et sentait le prix de l'éducation; puis, qu'il devînt avocat, médecin, notaire, soldat, qu'il entrât dans l'administration, qu'il fût tout, plutôt que musicien. Au reste, très-conciliant à cet égard, et laissant liberté pleine et entière à son fils de choisir entre toutes les professions dont il ne voulait pas.

Dans cette lutte, la surveillance paternelle, qui d'ail-

leurs ne pouvait être ni très-active ni très-suivie, devait nécessairement succomber. Pendant les trois dernières années de ses études, Adolphe Adam apprit secrètement l'harmonie aux heures où son père le croyait au collége, où il ne mettait plus le pied. C'est ainsi qu'il fit sa seconde, sa rhétorique et sa philosophie, et c'est alors que M. Louis Adam, convaincu que son fils avait achevé ses études, lui permit, pour prix de sa soumission et à titre de récompense, d'entrer au Conservatoire, mais seulement comme amateur, et avec la condition expresse qu'il renonçait, dès ce jour, à toute idée de composition, et qu'il s'engageait surtout à ne jamais rien écrire pour le théâtre.

Certes, M. Louis Adam était un excellent professeur, et s'il eût su lire dans l'esprit de son fils comme il lisait dans une partition de Gluck, il n'aurait pas songé à proposer cet arrangement, à demander un engagement auquel Adolphe Adam devait souscrire avec joie, parce qu'il pouvait compter d'avance sur les circonstances qui l'empêcheraient de le remplir ; mais, comme il aimait tendrement son père, qu'il lui désobéissait pour ainsi dire malgré lui, il s'appliqua dès ce moment à ne plus alarmer sa tendresse, à marcher vers son but avec persévérance, mais sans bruit, à éviter les discussions, les reproches, à devenir grand compositeur incognito, pour mériter un jour, à force de succès, un pardon qu'on ne pourrait refuser à celui qui ajoutait à l'honneur du nom paternel des travaux qui en augmenteraient et en perpétueraient l'éclat.

Adolphe Adam entra au Conservatoire en 1819

quelque temps après dans la classe d'orgue qu'on venait d'instituer.

Il apportait à son maître [1] une grande intelligence musicale, une mémoire heureuse, des doigts bien exercés, une connaissance suffisante de l'harmonie, et des dispositions naturelles à l'improvisation, but suprême des études de l'organiste.

L'orgue est un palais magique, tout rempli de voix harmonieuses. C'est à l'organiste, à son savoir, à son inspiration, qu'il appartient d'évoquer ces voix endormies, de les faire vibrer dans leurs effets les plus variés, radieuses ou voilées, profondes ou brillantes, isolées ou groupées, libres ou enchaînées en un chœur retentissant. Ses doigts, aussi prompts que l'éclair qui traverse la pensée, doivent tracer sur le clavier des mélodies humblement murmurées, ou des hymnes pleines d'une éclatante sonorité. Dans ce labeur rapide, où tout est spontané, où le temps manque, où l'idée conçue est déjà exprimée, l'inspiration, pour se préserver des accents profanes et des rhythmes vulgaires, pour rester digne d'elle-même et de sa haute mission, devra s'appuyer sur l'étude qui féconde, sur la science qui fortifie. Certes, le haut enseignement, les grands exemples qui pourraient diriger des âmes dévouées dans cette voie généreuse, ne manqueraient pas aujourd'hui! D'ailleurs, la science du constructeur d'orgue n'a jamais été poussée aussi loin. Mais le travail constant étonne, les études sérieuses effrayent, et il

1. M. Benoist, ancien lauréat de l'Académie, organiste de la chapelle impériale.

est tant d'oreilles pieuses qui ne redoutent pas les chants profanes, que le courage de l'artiste s'amollit : il se tourne vers la facilité, qui est douce, et marche sans encombre dans ses sentiers fleuris.

Au reste, Adolphe Adam, dans l'étude qu'il allait faire de l'orgue, ne pouvait avoir et n'avait pas l'intention de suivre les savantes écoles des Frescobaldi, des Bach, des Hændel. Il lui aurait fallu pour cela plus de détachement des choses d'ici-bas que son génie n'en comportait, et moins d'ardeur pour les succès rapides. Il aimait le théâtre et le monde, et il cherchait déjà, entraîné par un instinct auquel il s'abandonnait sans s'en rendre compte, à appliquer aux jouissances mondaines le parti qu'il pourrait tirer de ses heureuses facultés. Il aimait donc l'orgue, pour ainsi dire, de seconde main, et comme par un reflet de son goût pour l'improvisation. Ce qui le charmait, c'était la variété les jeux, la richesse des timbres, le contraste des nuances. Ce qu'il recherchait, c'était l'improvisation douce, agréable, légère, celle qui convenait à son tempérament, à son esprit vif et charmant, facile, primesautier, celle qui saurait plus tard se contenter de l'orgue en miniature, qui commençait dès lors à se produire. Un maître célèbre, l'auteur de l'*Agnese*, de la *Griselda*, du *Maître de chapelle*, le compositeur Paër, avait déjà introduit dans le monde un petit clavier au son doux et velouté, venu d'Allemagne, qu'il jouait de la main droite, tandis qu'il s'accompagnait de la main gauche sur le piano; mais l'*harmonium*, adopté depuis par Adam, était bien plus complet, et ce fut quelque

chose de véritablement nouveau que la sonorité de l'orgue voilée, adoucie, acclimatée à la tiède atmosmosphère des salons, et mise en œuvre par un musicien élégant, habile et jaloux de plaire. C'était bien la musique d'appartement, aux proportions gracieuses, aux contours fins et délicats, on pourrait dire destinée à être vue de près, de la musique de *chevalet*.

Cependant, à l'heureuse et nombreuse réunion de qualités qu'Adolphe Adam mettait au service de l'orgue, une qualité importante manquait complétement. Il avait étudié le piano, l'orgue, l'harmonie; il composait, il improvisait; mais c'est à peine s'il savait lire la musique. Or l'organiste, qui doit improviser, doit à plus forte raison être bon lecteur; il doit, pour ainsi dire, dévorer la musique; il doit surprendre d'un coup d'œil aussi sûr que rapide, toutes les évolutions d'une fugue, tous les incidents d'une partition. C'est ce qui était impossible à Adam, et, comme il ne voulait pas avouer sa faiblesse, qu'il la cachait surtout soigneusement à son maître, il était obligé d'user à chaque instant de subterfuges dont la série commençait à s'user. Au reste, cette lacune dans l'éducation musicale d'Adolphe Adam s'explique facilement. Ses études solitaires, cachées, sans cesse contrariées, ne lui avaient fourni que peu d'occasions de voir, de lire; c'était surtout par l'intuition, par l'instinct, par l'oreille, par la pratique du piano, qu'il s'était instruit. M. Scribe a intéressé tout Paris à ce personnage naïf qui n'avait pas lu les lettres qu'il avait copiées[1]. La musique qu'Adam avait en-

1. L'*Intérieur d'un bureau*.

tendue, il la savait par cœur : il ne l'aurait pas lue. Il va nous dire lui-même, dans des notes autobiographiques qu'il a laissées, comment il sortit de la position difficile où il se trouvait, et par quel procédé il devint bon lecteur.

« A peine étais-je entré au Conservatoire, dit-il[1], « qu'un camarade un peu plus âgé que moi[2], et ré- « pétiteur de solfége, me pria de tenir sa classe pendant « qu'il serait en loge pour concourir à l'Institut. J'allai « m'installer à sa place comme répétiteur de solfége « avec un aplomb superbe; je n'étais pas en état de « déchiffrer une romance, mais je devinais les accords « de la basse chiffrée, et je m'en tirai si bien qu'on me « donna une classe de solfége à diriger; c'est là que j'ai « appris à lire la musique en l'enseignant aux autres. »

Voilà donc Adam devenu bon lecteur, bon harmoniste, exercé au maniement de l'orgue. Cela ne lui suffisait pas : il voulut poursuivre ses études et étudier ce qu'on appelle le contre-point.

Oui, Adolphe Adam, ce compositeur brillant, joyeux, qui a fait de si délicieux airs de danse, qui réussissait si bien dans la musique bouffe, il a étudié, bien plus, il a appris le contre-point. Ce mot est si lourd, si barbare, il a si mauvaise grâce, il semble si ennemi de l'art, qu'on hésite à le prononcer, et qu'on frémit en le prononçant. Mais, si on approche, si on ose le regarder en face, il paraît moins redoutable. Les fantômes, vus de près, perdent beaucoup de la terreur qu'ils

1. *Souvenirs d'un musicien*, p. 13. Paris, Michel Lévy, 1857.
2. L'auteur de cette notice.

inspirent. Approchons donc du contre-point, ôtons-lui son masque, c'est-à-dire son nom, et voyons ce qu'il cache. Qu'on se rassure : nous ne ferons pas un cours de contre-point; nous tâcherons de dire, le plus rapidement possible, ce qu'il a été, ce qu'il n'est plus, quelle place il occupe dans l'étude de la composition.

En écoutant les riches résonnances qui s'élèvent des chœurs et de l'orchestre, il semble que la musique a dû être toujours ce qu'elle est aujourd'hui; que, si les moyens d'exécution ont toujours été se perfectionnant, si les instruments sont plus nombreux, plus variés, plus éclatants, l'art a de tout temps disposé de ces accords, trame brillante ou légère où se dessine la mélodie. On sait qu'il n'en est rien, que l'harmonie est restée longtemps inconnue, captive, obscurcie, qu'il lui a fallu des siècles pour se révéler, pour se dégager des ténèbres.

L'harmonie est la lumière des sons, elle les pénètre et les anime, elle les enlace et les féconde; elle ordonne que des sons différents, réunis en faisceau suivant des lois qu'elle a dictées, vivent d'une vie commune, frappent à la fois d'une seule étincelle l'oreille et l'intelligence, et ne forment plus qu'un rayon et qu'une flamme. Ce n'est pas ici le lieu de parler des travaux persévérants des hommes qui, dévoués à cette œuvre et guidés par un sentiment profond, cherchaient avec passion le secret désintéressé de l'harmonie, comme d'autres cherchaient le secret de faire de l'or. L'enfantement de l'harmonie a été un des travaux les plus constants du moyen âge, et ces musiciens, ces docteurs, ces abbés.

ces moines, qu'on pourrait appeler les alchimistes, les astrologues de la musique, se sont succédé pendant de longues générations; la plume à la main, ils cherchaient à combiner les sons, et se perdaient dans des calculs bizarres, dans des analogies mystérieuses. Cependant, de ces efforts sans cesse renouvelés devaient sortir les premiers principes de l'étude de l'harmonie et de la composition à plusieurs voix. Il fallait un nom à cette science naissante; chaque siècle proposa le sien. Mais un nom apparut vers le quatorzième siècle, qui fit fortune, peut-être parce qu'il était vrai et conforme à la réalité. Comme les sons étaient à cette époque représentés sur le papier par des points, que le point jouait le rôle le plus important dans la pratique de ces études, qu'il se trouvait sans cesse en conjonction avec lui-même, le nom nouveau : *contrapunctum*[1], sorti de la cellule d'un religieux, s'élança de monastère en monastère, eut cours dans toute l'Europe, et fut traduit dans toutes les langues. C'est ainsi qu'il est venu jusqu'à nous, héritage de ces temps obscurs, écho de ces chants oubliés, hommage involontaire rendu à la mémoire des travailleurs patients qui préparaient l'harmonie, et voyaient dans le lointain la terre féconde où ils ne devaient pas pénétrer.

Pendant que ces musiciens, dispersés dans l'Europe entière, parlaient entre eux de musique dans la langue des savants, les peuples chantaient en langue vulgaire. C'est alors que naquit l'alliance de la mélodie et de

1. *Punctum contra punctum.*

l'harmonie. Les théoriciens comprirent que la chanson du trouvère pouvait se marier à leurs accords, et que, si la mélodie était la surface brillante, l'harmonie était la profondeur cachée. Ils eurent dès lors cette conviction, cette prescience, que toute mélodie porte avec elle son harmonie, qu'un jour viendrait où le compositeur, plus attentif, entendrait, au moment même où la mélodie lui apparaît, la voix cachée qui dicte les accords. Ils remplacèrent alors cette voix que le trouvère ne savait pas entendre, et se firent les harmonistes de toute chanson nouvelle. La chanson disparaissait quelquefois sous l'étreinte trop puissante de l'harmonie, et le trouvère périssait, étouffé dans les bras du théoricien; mais l'intention était bonne, et il faut savoir pardonner.

Dès les débuts de l'art nouveau, les compositions à plusieurs voix produisirent un effet immense. Les plus ignorants se montrèrent vivement frappés de ces alliances de sons différents, de ces sonorités inconnues, de ces accords imprévus, souvent barbares, qui certes paraîtraient aujourd'hui bien étranges à nos oreilles civilisées. La vive impression produite par la seule puissance de l'harmonie n'a rien qui doive surprendre. Je demande la permission de raconter une anecdote dans laquelle on en verra un exemple frappant; le héros de cette petite histoire a vécu de nos jours.

Près d'un village de Picardie, sur la route qui mène à Paris, quelques enfants surveillaient un troupeau confié à leurs soins. Un régiment vient à passer avec sa musique; un de ces enfants, le plus jeune (il avait

cinq ans), reste immobile et comme frappé de stupeur. Ce ne sont pas les soldats qu'il regarde. Non, il écoute. Il n'avait jamais vu ni hautbois, ni trompette, ni aucun instrument de musique! Mais ce n'est pas non plus la forme des instruments qui le préoccupe. Il ne comprend qu'une chose, et cette chose seule le charme et le ravit d'admiration : « Quoi, s'écrie-t-il, plusieurs airs à la fois! » Il distingue et sépare le chant des instruments aigus, la fanfare éclatante des trompettes, les sons pesants du trombone qui marque la basse. Alors, entraîné malgré lui et comme saisi de délire, il quitte ses camarades, et, toujours fasciné par les « plusieurs airs à la fois, » il marche avec le régiment jusqu'à ce qu'il tombe épuisé de fatigue. On le ramena à ses parents, qui le firent plus tard entrer à la maîtrise de Notre-Dame pour y apprendre la musique. Cet enfant, qui avait commencé comme Amyot, ne devint pas évêque, mais il fut membre de l'Institut et maître de chapelle de Napoléon Ier. C'était Le Sueur[1], l'auteur de la *Caverne* et des *Bardes*, opéras célèbres qui durent surtout leur succès aux beaux chœurs qu'ils renferment, c'est-à-dire aux morceaux où il y a « plusieurs airs à la fois. »

Adam étudia donc ce qu'on nomme encore aujourd'hui dans les écoles le *contre-point*, pour désigner l'art d'écrire à plusieurs voix, de disposer ces voix de la manière la plus claire et la plus élégante, l'art de

1. M. de Pongerville a consacré quelques pages très-intéressantes à la mémoire de Le Sueur, son compatriote, mort en 1836. (*Musée des familles*, juillet 1838.)

faire un morceau d'ensemble, c'est-à-dire de grouper autour d'une mélodie des chants si faciles qu'ils paraissent libres, si harmonieux qu'ils paraissent inspirés. C'est un travail plein d'intérêt, lorsqu'il est dirigé et compris avec intelligence, lorsque le maître et l'élève se plaisent à parler la langue pure, simple et noble, inaugurée par Palestrina à la chapelle du Vatican, et qu'on emploie de nos jours encore dans ces études purement vocales. C'est ainsi que se font les *humanités* du musicien; c'est ainsi qu'elles se faisaient surtout aux bonnes époques des écoles napolitaines, d'où sont sortis des chants si mélodieux et tant de grands musiciens dont le nom ne périra pas.

Le maître qui devait enseigner toutes ces choses à Ad. Adam était M. Eler, et M. Eler mérite bien qu'on s'occupe de lui un moment.

C'était un musicien de la vieille roche, nourri aux savantes doctrines, élevé dans le respect des anciennes traditions. Il était compatriote, ami et à peu près contemporain de M. Louis Adam, et, comme lui, il était venu fort jeune à Paris. Il publia d'abord un assez grand nombre de compositions instrumentales, et voulut plus tard se lancer dans la carrière du théâtre. Mais sa course ne fut pas longue[1]; il renonça bientôt à la composition théâtrale, s'isola peu à peu du monde, revint à ses études classiques et se consacra à l'enseignement. Il s'entoura des vieux maîtres, fit un choix dans leurs ouvrages, et se composa une bibliothèque

1. Il donna à l'Opéra-Comique l'*Habit du chevalier de Gramont*, en un acte, et écrivit un petit ouvrage pour l'Opéra.

où tout était écrit de sa main. Il vécut ainsi, fier, solitaire et pauvre, s'enfonçant de plus en plus dans le silence et dans l'oubli, remontant chaque jour sur les traces du passé, et s'avançant dans la vie comme chargé d'une double vieillesse. Il évoquait les morts, leurs études, leur témoignage, et disait à ses élèves qu'il fallait apprendre le *contrapunctum;* il plaçait très-haut cependant quelques compositeurs modernes, entre autres Beethoven et Chérubini; mais il fallait pour cela le réveiller et le ramener parmi les vivants. Il ne pouvait pardonner à M. Catel, compositeur qui eut un moment de grand éclat, auteur de plusieurs ouvrages heureux, et qui fut plus tard membre de l'Académie des beaux-arts, d'avoir cherché, dans son *Traité d'harmonie,* à simplifier l'étude des accords : « Il m'a gâté la science, disait-il; on ne sait bien que ce qu'on apprend difficilement. » Et il ne perdait aucune occasion d'exprimer cette rancune, qui au reste est la seule passion mondaine qu'on lui ait connue, tout lui étant devenu indifférent. Un jour, ses élèves le trouvèrent dans la cour de la maison qu'il habitait, fendant du bois. Il ne se troubla pas, acheva tranquillement sa besogne et leur dit pour s'excuser : « Je ne vous attendais pas aujourd'hui; au reste, messieurs, Philopœmen a fendu du bois. » Puis il chargea le bois sur ses épaules, et monta ses quatre étages; ses élèves voulaient l'aider : « Non, non, leur dit-il, laissez-moi; j'ai su m'habituer à tout, excepté à la musique de M. Catel. »

On comprend que l'enseignement de M. Eler n'avait

rien de bien séduisant pour le jeune compositeur à l'esprit gai, vif, alerte ; il étouffait sous une atmosphère de fugue, et il cherchait le moyen de se soustraire, le plus honnêtement possible, au *contrapunctum* de M. Eler, lorsque le pauvre homme le tira d'embarras ; il mourut, léguant son élève aux soins et à la science de M. Reicha, théoricien célèbre, qui fut aussi membre de l'Académie. M. Reicha était arrivé à Paris sous le patronage du grand nom d'Haydn, et son enseignement était fort recherché.

Mais le véritable maître d'Adolphe Adam, celui qui l'éclaira, le préserva des écarts dangereux d'une science mal entendue et lui montra la route qu'il devait tenir, c'est Boïeldieu. Il avait été nommé en 1821 professeur de composition au Conservatoire ; Adolphe Adam fut assez heureux pour être admis parmi ses élèves. C'est alors seulement qu'il put connaître les avantages d'un enseignement donné par un homme supérieur.

Les études spéciales font le musicien ; mais, pour le compositeur attiré vers l'art dramatique, ou vers la belle symphonie, qui a aussi son drame saisissant et passionné, d'autres études sont nécessaires, plus vives et plus intelligentes, pour lesquelles les entretiens et les conseils d'un grand maître sont précieux. Il faut, de part et d'autre, des conditions difficiles à rencontrer : de la part du maître, une grande expérience et un grand goût ; de la part du disciple, l'aptitude sans laquelle tout enseignement de ce genre restera toujours stérile, et au moins un fragment de génie, l'étin-

celle sans laquelle nulle flamme ne peut s'allumer; il faut de plus une confiance réciproque, une foi active et sincère, une sympathie qui attire l'un vers l'autre, une sorte de rayonnement de l'amour paternel et du dévouement filial. C'est cette foi, rare de nos jours, mais dont on compte encore d'honorables exemples, qui animait autrefois ces ateliers féconds, ces écoles pleines de vie, qui marquaient à un siècle sa place dans l'histoire de l'art. Quand nous parlons ainsi de maître et de disciple, nous songeons à la loi commune, et nous ne nous occupons pas des hommes de génie qui apprennent par une intuition secrète, et qui devinent par la grâce de Dieu.

Et cependant les hommes les mieux doués, ceux dont l'inspiration paraît facile, sentent quelquefois eux-mêmes le besoin des conseils du maître. Boïeldieu donna un exemple remarquable de cette conscience du talent, qui se juge et s'apprécie, aspire à une condition meilleure, et veut une possession plus entière de lui-même. Il avait fait peu d'études lorsqu'il écrivit le *Calife de Bagdad*, ouvrage rempli de mélodies charmantes, et dont le succès aurait pu satisfaire l'amour-propre le plus exigeant. Pour lui, modeste et sincère, ce succès ne lui inspira que le désir de s'affermir dans son art. Il alla se mettre sous la direction de Cherubini, dont la science élevée était éclairée d'un sentiment vrai, et lui demanda le secret de rendre l'idée plus féconde, la pensée plus complète, la forme plus vive et plus saillante. Le disciple, digne du maître, revint fortifié et animé d'un souffle plus

puissant; les beaux ouvrages qu'il écrivit depuis sont là pour en témoigner. La source féconde devint plus abondante, et coula plus libre et plus pure.

L'entente si douce du maître et du disciple s'établit bientôt, et subsista à un haut degré entre Boïeldieu et Adolphe Adam. Boïeldieu, dont l'esprit était fin et délicat, reconnut tout ce que les heureuses dispositions de son élève lui donnaient lieu d'attendre. Ce qui est bizarre, c'est qu'Adam, dont le talent naturel et gracieux avait dévié de son droit chemin sous l'influence d'études mal commencées et mal dirigées, ne se plaisait alors qu'au milieu des modulations les plus obscures et les plus tourmentées. Boïeldieu le dégagea du labyrinthe où il s'était égaré, et le ramena à la mélodie qu'il avait méconnue. Il l'initia à son goût et à ses préférences. Il fut son maître, son guide et son ami. Certes Adam avait l'instinct du théâtre, et il aurait toujours retrouvé la route qu'il avait perdue; mais Boïeldieu lui évita de plus longs détours; il ranima l'inspiration languissante, étouffée; il le rendit à lui-même. Quelque indépendant, quelque spontané que puisse être le talent, il est toujours un peu le fils du maître; l'esprit, la grâce, peuvent se transmettre par une sorte d'hérédité; on ne copie pas le maître, mais on l'aime; on ne le suit pas, on marche à ses côtés. On trouve dans plus d'une œuvre d'Adam, non point des traces d'une imitation timide, qui se déguise sans pouvoir se cacher, mais d'heureux témoignages d'une filiation avouée qui se montre au grand jour. Le génie qui dicta la *Dame Blanche* protégea souvent d'un re-

gard favorable le jeune et brillant auteur du *Chalet*.

En continuant ses études, si bien dirigées par Boïeldieu, Adolphe Adam sentait s'accroître encore son goût pour la composition dramatique. Il cherchait avec ardeur l'occasion de pénétrer dans les théâtres, et n'y parvenait qu'à grand'peine; on le voyait tous les soirs errer autour de ces sanctuaires, dont l'entrée lui était interdite, heureux quand un musicien de l'orchestre voulait bien le prendre sous sa protection, et lui trouver une place près de lui! L'Opéra, il n'y pensait pas, l'entreprise était trop hardie; l'Opéra-Comique était plus accessible; mais c'est vers les théâtres de vaudeville qu'il se dirigeait le plus souvent: la consigne y était moins sévère; c'était toujours une scène, un orchestre, des chants, ou plutôt des chansons, mais le chant populaire ne lui déplaisait pas. D'ailleurs il n'avait pas le choix. Choisir, ç'eût été payer; et payer, son père y avait mis bon ordre.

Car Adolphe n'avait pu cacher plus longtemps le parti qu'il avait pris; toutes ses précautions, toute sa diplomatie, avaient échoué. On savait partout qu'il était perdu, voué sans rémission au démon du théâtre, et M. Louis Adam, en cessant une résistance inutile, avait adopté un système qui aurait pu réussir devant une résolution moins arrêtée. Il fit à son fils une guerre sourde. Il ne lui retira pas sa tendresse; il la réduisit à sa plus simple expression. Il traita son fils comme un hôte, et lui donna la stricte hospitalité; place au feu et à la table, le vivre et le couvert, mais pas le moindre subside. Il espérait par cette tactique

le décider à suivre la carrière paternelle, et lui assurer dans l'avenir une existence facile et honorable. Ses calculs furent encore trompés : Adolphe refusa, soutint courageusement la lutte nouvelle, et vécut pauvre à côté de l'aisance. Il travailla pour les marchands de musique, donna comme expédient quelques leçons mal rétribuées, ne fit pas de dettes, ne se plaignit jamais, et continua sa route. C'était comme un contrat tacite : il acceptait la gêne et le labeur pénible, et payait ainsi la rançon de sa liberté.

Mais il en vint bientôt à désirer autre chose que ces entrées de hasard dont l'occasion difficile ne se rencontrait pas toujours. Il voulait une position stable, quelque humble qu'elle fût, dans un théâtre quelconque, pourvu qu'on y chantât, sachant bien qu'il s'y ferait connaître. Il fut servi à souhait.

Il rôdait souvent aux environs du Gymnase, parce qu'à cette époque on y jouait de petits opéras. Un soir qu'il était plus agité que de coutume, la fortune vint lui sourire. Un fonctionnaire de l'établissement, sorte de maître Jacques, fort chargé de besogne, puisqu'il était à la fois bibliothécaire, copiste, chef des chœurs et timbalier, se dirigeait en grande hâte vers le théâtre. Adam osa aborder un homme si occupé. Il lui confia son désir : « C'est bien, répondit le haut fonctionnaire; vous êtes jeune, vous m'intéressez, je m'occuperai de vous. »

Quelques jours après, il vint lui proposer un traité. Adam serait agréé à l'orchestre du Gymnase, en qualité de triangle, chaque fois que le besoin de cet instru-

ment se ferait sentir, et chaque fois il recevrait, pour prix de son talent, la somme de deux francs. De plus, il fut convenu, entre les deux parties contractantes, que chaque fois aussi le haut fonctionnaire consentirait à recevoir cette même somme de deux francs, qui passerait immédiatement des mains d'Adam dans les siennes, pour prix de sa haute protection. Le traité fut fidèlement exécuté de part et d'autre.

Adam profita avec empressement de sa nouvelle position et des facilités qu'elle lui donnait. Tout le monde sut bientôt qu'un jeune compositeur s'était introduit au théâtre, un triangle à la main. Il forma avec les auteurs des relations qui lui furent utiles, et leur fit entendre ses premier essais, qu'on trouva gracieux. On aima son jeune talent, son esprit, sa franchise; on conspira en sa faveur. Une occasion se présenta bientôt d'améliorer sa position. Son protecteur peu délicat quitta le théâtre. Adam fut sur-le-champ nommé pour le remplacer, et réunit les quatre attributions devenues vacantes. Par ce nouvel arrangement, il passait de l'aigu au grave, du plaisant au sévère, c'est-à-dire du triangle aux timbales, et on lui allouait, pour ses quatre fonctions, cinquante francs par mois, un peu plus de douze francs par fonction. Avec ce traitement et l'hospitalité paternelle, Adam se trouva riche.

Mais une inquiétude sérieuse vint troubler sa sérénité. On était en 1824; Adam avait vingt et un ans; il se sentait d'humeur peu belliqueuse, et la patrie l'avait appelé! Il alla trouver M. Cherubini, directeur du Conservatoire, et lui fit entendre timidement, avec

toutes sortes de précautions, qu'un certificat émané de lui, attestant l'aptitude, les heureuses dispositions du jeune conscrit à la composition musicale, pourrait peut-être détourner le coup qui le menaçait. Cherubini l'aimait et ne voulut pas le refuser. Mais Cherubini ne s'aventurait pas facilement. Il lui donna un certificat ainsi conçu : « J'atteste que l'élève Adolphe Adam suit exactement les classes du Conservatoire. » Adam se tourna d'un autre côté; il se souvint d'un mal de doigt qu'il avait eu deux ans auparavant et dont il souffrait encore. Il alla implorer le chirurgien célèbre[1] qui l'avait traité. Celui-ci écrivit l'attestation suivante: « Je certifie avoir opéré M. Adolphe Adam d'une tumeur au doigt dont il est parfaitement guéri. » Heureusement sa petite taille et sa mauvaise vue le servirent mieux qu'il ne l'avait espéré, et il put se consacrer en paix à ses études, à ses travaux, aux devoirs de sa quadruple fonction.

Pendant le cours de ces petits événements, une grande révolution s'était accomplie en France, je veux dire une révolution musicale. Un style nouveau, brillant, séduisant, créé en Italie par un homme de génie (tout le monde a nommé Rossini), était venu s'ajouter aux richesses de la musique, non sans discussion, il est vrai, non sans résistance. Il faut remarquer cependant que les révolutions en musique ne détruisent rien. Lorsqu'un homme prédestiné découvre des trésors nouveaux, il ne ruine personne. Un grain d'or

1. Dupuytren.

trouvé en Californie a enrichi le monde. Il y a bien d'abord quelques cris d'alarme, quelques prédictions sinistres, mais pendant le débat les habiles se taisent et profitent de la poudre d'or; tout s'apaise bientôt, le calme reparaît, et les richesses nouvelles, se répandant librement, vont s'ajouter à la fortune de tous.

On a souvent reproché aux musiciens leur trop grande ardeur d'innovation et une sorte de penchant trop constant vers l'inconstance. Le reproche date de loin. Il y a bien des siècles que Terpandre a été exilé pour avoir ajouté une quatrième corde à la lyre. Quant à nous, nous remercions humblement les musiciens courageux qui, depuis Terpandre, nous ont sauvés de la lyre à trois cordes. Oui, certes, la musique est variable, comme toute chose humaine, comme l'humanité même. Chaque âge a donné à sa musique le caractère qui lui convenait le mieux. Chaque peuple a aimé la musique qu'il a faite à son image. Une mélodie de Cimarosa est aussi italienne qu'une strophe du Tasse; le Français aime que le chant soit clair, transparent, qu'il exprime la parole, qu'il laisse voir la pensée, qu'il en suive le contour; la phrase allemande, puissante et fortement tissue, sort lumineuse d'un nuage. La musique accepte tout, parce qu'elle est souple, intelligente, parce qu'elle est une des expressions de l'humanité. Qu'est-ce en effet que la musique, si ce n'est une langue harmonieuse, pure comme la prière, ardente comme la passion, fière comme le courage? Mais, de même que l'homme n'a pas reçu de Dieu les langues toutes faites, mais seulement le don

de la parole, de même il n'a pas reçu non plus des chants tout composés, mais seulement le don du chant et de l'harmonie. Pour celui qui s'absorbe dans la contemplation de la musique, lorsqu'il en voit les éléments disposés si abondamment sur la terre, il lui semble que l'homme chante au même titre qu'il parle, et que Dieu ait dit : « Que la musique soit! » Non seulement Dieu en adonné l'amour, il a donné à l'homme la voix qui module, l'oreille qui compare, l'intelligence qui juge, la mémoire qui conserve, le cœur qui inspire, la flamme qui crée. Dans cette espèce de rêve, où l'harmonie coule à pleins bords, l'humanité ne forme plus qu'un chœur immense; il n'y a plus sur la terre que deux espèces d'hommes, des ténors et des basses; la femme est la pure octave de l'homme; la vie même est soumise à la mesure, car le sang bat dans nos artères le rhythme de notre existence.

Nous avons, dans cette longue digression, laissé Adolphe Adam à l'orchestre du Gymnase. Hâtons-nous de l'en faire sortir : et de fait, il n'y resta pas longtemps; il se mit bientôt en possession d'une liberté consacrée tout entière à la composition.

Alors il écrivit pour divers théâtres de petits airs sans prétention, qui pendant plusieurs années suffirent à son ambition et à ses espérances; c'étaient des mélodies simples, à l'allure franche, bien adaptées aux paroles, entrant dans la mémoire et n'en sortant plus, en un mot, de véritables airs de vaudeville. Dans un voyage en Suisse il rencontra M. Scribe; de cette rencontre sortit une sorte de petit opéra, la *Batelière de*

Brienz, représenté en 1827 au théâtre du Gymnase, qui commença réellement la carrière musicale d'Adam. Les auteurs prirent confiance en lui. On plaça ses airs dans les vaudevilles; ce fut l'aurore de sa réputation.

Cette aurore dura deux ans. Puis il parvint à débuter à l'Opéra-Comique par un opéra en un acte, *Pierre et Catherine*, qui le fit connaître heureusement. Il composa ensuite la musique d'un opéra en trois actes, *Danilowa*, qui réussit; la révolution de 1830 vint en interrompre le succès. Il partit pour l'Angleterre, fit la musique de plusieurs ballets, revint en France, écrivit plusieurs ouvrages avec la facilité qui lui était naturelle, et donna enfin, en 1834, l'ouvrage charmant qui devait assurer sa réputation, le *Chalet*, toujours présent au répertoire, toujours en possession de la faveur du public, et qu'on entendra toujours avec ce plaisir qui ne s'épuise pas, que donne la musique naturelle et expressive. L'effet de cet ouvrage fut spontané : le *Chalet*, dès son apparition, fut classé parmi les meilleurs ouvrages du genre.

Il y a dans le domaine de la musique de riantes et fraîches vallées, où se plaît la muse des accords tempérés. C'est cette muse qui inspirait Adam, et lui dictait des chants gracieux, de joyeuses mélodies et des rhythmes légers. Le *Chalet* résume cette heureuse inspiration. Il est resté le type du génie d'Adolphe Adam, et, si l'on dit souvent « l'auteur du *Chalet*, » ce n'est pas qu'on soit injuste, ingrat, peu soucieux de ses nombreux travaux, mais c'est par une sorte d'ellipse, et pour concentrer en un seul mot le charme, la grâce,

l'esprit du musicien. C'est un hommage rendu à sa mémoire, et l'éloge du *Chalet* devient ainsi l'éloge de l'œuvre tout entier.

Ce qui intéresse surtout dans l'étude de la vie d'un artiste, c'est le récit des premières époques, parce que c'est le temps des obstacles, de la lutte obscure, des épreuves ignorées. Dès que l'artiste entre dans la célébrité, dès que le succès éclaire sa carrière, sa vie est connue. Chacun peut la lire écrite dans des ouvrages qui ont désormais le privilége d'exciter, au moins une fois, l'attention générale. Nous avons vu jusqu'ici les essais d'Adolphe Adam accueillis et encouragés, nous avons vu se lever pour lui les premières lueurs de cette jeune renommée qui naît et grandit au milieu des répétitions, au bruit de l'orchestre, sur le théâtre même, mais qui n'en franchit pas l'enceinte. Après le *Chalet*, quel changement! Sa renommée a parcouru la ville, et tout le monde a appris son nom. Il ne faut souvent à l'auteur dramatique qu'une heure pour conquérir l'amitié du public; mais qu'il est difficile de conserver ces amis de fraîche date! Une heure ôte souvent ce qu'une heure a donné. Adam n'a jamais entendu sonner l'horloge de mauvais augure. Le public est resté fidèle à un talent toujours facile, agréable et sincère. Je dis sincère, parce qu'Adam a été constamment la franche expression de lui-même, parce qu'il n'a jamais menti à son esprit, à son tempérament. Il aimait la musique, qui faisait sa joie et sa vie, et il composait. Il aimait le travail rapide et la fièvre qu'il donne, et il courait au-devant de la mélodie. Il la rencontrait en chemin,

aussi empressée que lui, alerte, vive, simple ou parée, naïve ou coquette, mais sans ornements recherchés; et si quelque refrain, de condition modeste, venait gaîement à lui, il lui tendait la main, sachant bien qu'en le couvrant de son nom il l'élèverait jusqu'à la popularité.

Le talent d'Adam se révéla bientôt sous un aspect nouveau. Il donna à l'Opéra, en 1836, un ballet, la *Fille du Danube*. Du premier coup il se montra maître, on peut dire modèle en ce genre. Dans ce ballet, comme dans tous ceux qu'il écrivit depuis, l'orchestre, traité avec une grande supériorité, brillant, animé, ou doucement sonore, chante des mélodies sveltes, fraîches, capricieuses, qui se balancent sur des rhythmes élégants, souples comme la danse même. Aussi, lorsque plus tard[1] la sylphide célèbre qui gouvernait la danse traita avec la Russie, elle stipula, comme condition expresse, que son compositeur favori serait appelé à Saint-Pétersbourg et composerait pour elle un ballet nouveau. Adam fit ce voyage avec joie, et l'accueil qu'il reçut de l'empereur fut si bienveillant qu'il pensa à se fixer en Russie. La musique de l'*Écumeur de mer* (ainsi se nommait l'œuvre nouvelle) avait obtenu un grand succès. On lui offrait un emploi brillant, la place de directeur de la musique de l'empereur. Mais le mal du pays le prit, et il partit pour la France. C'était au milieu de l'hiver; il arriva à Berlin, après un voyage pénible (les voies rapides n'existaient pas encore), fati-

1. En 1839, mademoiselle Taglioni partit pour la Russie.

gué, et malade à ce point qu'il fit un jour ses adieux à ce Paris si cher, qu'il n'espérait plus revoir. Les soins de quelques amis le ranimèrent. Mais ce qui le rétablit tout à fait, ce fut la demande d'un opéra, que le comte Rœdern vint lui faire de la part du roi. On lui envoyait un piano, il l'ouvrit, et fut guéri; la mélodie était revenue, et avec elle l'espoir et la gaieté. En moins de trois semaines, un opéra en deux actes, les *Hamadryades*, fut composé, appris et représenté. Le succès commença dès la répétition générale, où le roi assista. Adam devait partir le lendemain, après la représentation, et faisait déjà ses apprêts; tout à coup, mille clartés percent les ténèbres, des accords brillants retentissent; c'étaient les *Hamadryades* qui chantaient sous sa fenêtre. Il n'en pouvait douter, on lui donnait une sérénade, on lui décernait le triomphe.

Ce triomphe bienveillant n'altéra pas sa modestie, et le remplit de reconnaissance pour la ville hospitalière. Heureux des bons souvenirs qu'il emportait, de deux succès nouveaux, du suffrage de deux monarques, il revint à Paris, où l'on ne parlait plus de lui, mais où l'on jouait toujours le *Chalet*.

On jouait aussi deux opéras, dont nous n'avons pas encore parlé, et qu'il avait composés avant son voyage: le *Postillon de Lonjumeau* et le *Brasseur de Preston*. Ils accusent une autre forme de son talent. Une bonne humeur communicative, un accent de gaieté franche, écho joyeux de la vieille chanson française, voilà ce qui fit le succès de ces deux ouvrages, dont le second pourtant est inférieur au premier. On trouve les

mêmes qualités, mais avec plus d'éclat, de puissance et d'entrain, dans le *Toréador*, qu'il donna plus tard, en 1849; dans ce genre d'ouvrages, qu'Adam réussissait parfaitement, si on ne reconnaît pas toujours la musique vivement colorée, où excelle le génie italien, et qui porte en elle-même l'accent et la verve comiques, on trouve au moins toujours une sorte de causerie musicale, spirituelle, moqueuse, qui rit avec la parole, rend la pointe plus piquante, et traduit la saillie.

Le Français, né malin, créa le vaudeville;

le vaudeville, en chantant, créa l'opéra-comique, qui conserva longtemps des traces de son origine. Les maîtres vinrent plus tard. Monsigny, Grétry lui donnèrent la vie qui lui est propre, et trouvèrent des accents simples et vrais, qui chantent et qui expriment.

Adam, de retour à Paris[1], continua son œuvre et composa, au milieu de beaucoup d'autres travaux, *Giselle* et la *Jolie fille de Gand*. Ce sont deux charmants ballets; le premier, tout empreint de poésie, augmenta sa réputation et compte parmi ses meilleurs ouvrages; puis il donna le *Roi d'Yvetot* et *Cagliostro*. Nous ne citons que ses principaux travaux.

Nous touchons à une époque douloureuse de la vie d'Adolphe Adam. Nous avons à parler de l'entreprise dans laquelle il se lança follement, lorsqu'il voulut, résistant aux conseils de quelques amis, établir un théâtre nouveau, dont il serait maître. Il obtint en effet

1. En 1840.

le privilége du Théâtre-Lyrique, qu'il a fondé, qui subsiste encore, pour l'établissement duquel il engagea sa fortune et son avenir, et qu'il ne parvint à ouvrir qu'en 1847, à la veille d'une révolution [1].

Il faut lire, dans les notes biographiques que nous avons citées, les tristes épreuves qui vinrent assaillir Adam, lorsque 1848 détruisit son œuvre naissante et lui apporta l'inquiétude, l'angoisse et la misère. Poursuivi par ses créanciers, il leur abandonna ses droits d'auteur, ne conservant pour tout moyen d'existence que l'indemnité allouée aux membres de l'Institut, où il était entré en 1844. Tout le frappait à la fois, et le deuil entrait dans sa maison en même temps que la ruine. Il vit mourir son père, depuis longtemps privé de ressources; et comme le cœur du fils saigna, lorsqu'il sut que le convoi du pauvre devait conduire le vieillard à sa dernière demeure!... Un ami vint à son secours [2]. Dans ces cruelles épreuves, son courage ne faiblit pas : à force de peines, de travaux, de privations, de veilles et d'espérance en Dieu, il supporta et surmonta tout! C'est alors qu'il écrivit le *Toréador*, la *Filleule des fées*, *Giralda*. Puis, ce même théâtre, qui avait été l'instrument de sa ruine, devint l'instrument de sa rédemption. Établi sur des bases nouvelles, il appela à lui et garda pour lui seul le talent et la fécondité d'Adam, qui fut sauvé, sauvant aussi cette fois le

1. Adolphe Adam, dans une pensée généreuse, avait appelé à lui les jeunes compositeurs. M. Maillard, lauréat de l'Académie des beaux-arts, composa l'opéra d'ouverture, *Gastibelza*.

2. Feu M. Zimmermann.

théâtre qui avait péri entre ses mains. Il y donna coup sur coup *Si j'étais roi*, le *Roi des halles*, le *Bijou perdu*, le *Muletier de Tolède*, sans compter d'autres ouvrages moins importants. Et dans ce même temps, au milieu de tous ces travaux, il écrivait pour l'église, et donnait l'essor au sentiment religieux dont il était sincèrement animé. Certes, sa musique d'église n'a pas le caractère simple et austère que des maîtres lui ont donné; mais elle est douce, tendre, pompeuse quelquefois, et elle sait s'arrêter sur le seuil de la musique mondaine. En même temps encore, il trouvait une ressource inattendue dans sa facilité, dans son amour pour le travail. On lui ouvrait la carrière de la critique musicale[1]. Ses feuilletons, agréables, spirituels, bienveillants, furent sur-le-champ appréciés; ils sont encore recherchés aujourd'hui, et resteront comme des documents intéressants et curieux sur la musique contemporaine.

En 1849, il avait été nommé professeur au Conservatoire, et sa situation s'était trouvée adoucie. Cinq ans après tous ses créanciers étaient payés; il était libre, honoré; il avait accompli, sans se plaindre, des prodiges d'activité, d'ordre, de courage et de résignation.

Quelle joie immense lorsqu'il se sentit délivré du lourd fardeau qui pesait sur sa vie, lorsqu'il vit son génie, toujours jeune et facile, échappé aux dangers

1. M. Véron, directeur du *Constitutionnel*, le chargea du feuilleton musical.

de cette horrible lutte, lorsqu'il se dit qu'il rentrait en possession de lui-même, et que désormais ses chants n'appartiendraient qu'à lui! Il nous semble que ces douleurs secrètes, que cette conduite si honnête, que cette persévérance dans le bien, doivent compter pour beaucoup dans la vie d'Adolphe Adam. Il n'y a pas que des œuvres d'art dans la vie de l'artiste, et une bonne action qu'il a cachée au monde a peut-être plus de prix à ses yeux que ses travaux les plus éclatants.

Après la délivrance d'Adolphe Adam, un de ses premiers chants fut consacré à la gloire des armées françaises. Il chanta la victoire qui nous venait alors du Pont-Euxin! Elle nous vient aujourd'hui de la noble Italie[1], et s'il avait plu à Dieu qu'il fût là, vivant, parmi nous, avec quelle joie il eût mêlé ses chants et ses harmonies aux acclamations de la France! Les arts aiment les grands événements, les grandes entreprises, les grands cœurs! ils sont reconnaissants de la gloire donnée à la patrie; l'histoire que le guerrier écrit sur le champ de bataille, ils en perpétueront le souvenir.

Adam vivait heureux dans sa tranquillité reconquise, car il avait eu aussi sa victoire, lorsque la mort vint le frapper, et sa mort se trouve encore attachée à l'accomplissement d'un de ses devoirs les plus chers. C'était l'époque annuelle de nos concours, et l'Académie avait indiqué le jour où les jeunes musiciens qui veulent disputer le prix doivent se présenter pour une

1. Cette étude sur Adolphe Adam a été écrite après la campagne d'Italie.

première épreuve. La veille de ce jour, c'était le 2 mai 1856, Adam réunit ceux de ses élèves qui devaient concourir, et leur donna des conseils pleins d'expérience et d'affection : c'étaient les derniers ! Déjà, depuis quelque temps, il sentait la sourde atteinte du mal dont il devait mourir : et pendant cette leçon même, un trouble profond l'avait saisi et laissé sans voix et sans haleine. Mais il aimait ses élèves d'une amitié si vive, qu'il voulut assister à cette épreuve, les encourager de sa présence et ne les quitter qu'au moment où, livrés à eux-mêmes, ils n'auraient plus qu'à suivre leurs jeunes inspirations. Il se mit au lit, recommandant qu'on l'éveillât de bonne heure. Ce fut son dernier vœu, il avait prononcé ses dernières paroles. Il s'endormit du sommeil éternel, et le jour, en se levant, éclaira la douleur et les sanglots qui éclatèrent autour du lit funèbre. La triste nouvelle vint nous trouver ici, dans ce palais, où nous étions réunis pour l'attendre !

Si on jette un regard sur la vie d'Adolphe Adam, si on l'embrasse d'un coup d'œil, on peut la résumer en peu de mots. On y verra le travail, le courage et la foi ; un cœur loyal, un talent rare, et de charmants opéras.

LES ARTS ET L'INDUSTRIE [1]

OBSERVATIONS
SUR UN OUVRAGE DE M. LE COMTE LÉON DE LABORDE,
MEMBRE DE L'INSTITUT.

L'ouvrage de M. Léon de Laborde a paru sous deux formes différentes : d'abord, comme rapport faisant partie de la collection des *Travaux de la commission française sur l'Industrie des nations* [2]; puis, en dehors

1. En 1858, M. le ministre d'État et de la maison de l'empereur, M. le ministre de l'instruction publique et des cultes et M. le ministre de l'agriculture, du commerce et des travaux publics, demandèrent à l'Académie des beaux-arts une appréciation du travail que venait de publier M. le comte Léon de Laborde, membre de l'Institut, comme rapporteur du trentième jury de l'exposition universelle de Londres en 1851, jury dont la fonction était de juger les beaux-arts et les nombreux produits de tout genre, classés sous la dénomination : *Application des Arts à l'Industrie.*

L'Académie pensa que son travail serait plus complet si les observations dont l'ouvrage de M. de Laborde deviendrait l'objet se trouvaient réunies en un seul rapport, dans lequel seraient traitées les différentes questions indiquées à son examen, et elle nomma pour rédiger ce rapport une commission composée de MM. Robert-Fleury, Alaux, Petitot, Hittorff, Duban, Gatteaux, Ambroise Thomas, comte de Nieuwerkerke et F. Halévy, secrétaire perpétuel, rapporteur.

2. Le rapport de M. de Laborde forme le huitième volume de cette collection, publiée par ordre de l'Empereur et par les soins de M. le ministre des travaux publics.

de cette collection, et avec un titre spécial qui en fait parfaitement comprendre l'esprit et l'intention : *De l'Union des Arts et de l'Industrie*. Sous cette forme, avec ce titre, l'ouvrage est divisé en deux volumes. Le premier, intitulé : *le Passé*, retrace les différentes transformations de l'art jusqu'à nos jours; le deuxième volume, intitulé : *l'Avenir*, fait connaître les vues de l'auteur sur les destinées futures de l'art.

Avant d'entrer dans une discussion où nous aurons quelquefois le regret de nous séparer de M. de Laborde, nous nous empressons de reconnaître le zèle qu'il a apporté à l'accomplissement de ce travail. C'est plus qu'un rapport, c'est un livre plein de faits, d'appréciations ingénieuses sur l'industrie du monde entier.

Les ministres qui ont bien voulu demander l'avis de l'Académie se sont placés à des points de vue différents, et cela devait être. M. le ministre d'État appelle notre attention sur la partie de l'ouvrage dans laquelle l'auteur, « s'occupant de la question de l'enseignement des arts, propose diverses mesures pour résoudre le problème de l'union des arts et de l'industrie, en relevant l'une sans abaisser les autres. »

M. le ministre de l'instruction publique et des cultes « provoque l'examen des vues générales développées dans l'ouvrage de M. de Laborde. La discussion qui s'ouvrirait à ce sujet à l'Académie des beaux-arts, veut bien dire M. le ministre, me semblerait de nature à éclairer des questions pleines d'intérêt; mon département pourrait y puiser de précieuses lumières. »

M. le ministre des travaux publics, par la nature de ses attributions, devait se préoccuper plus particulièrement de la question principale traitée par M. de Laborde, véritable fond du livre présenté à notre examen, objet constant de la pensée de l'auteur : *l'Union des Arts et de l'Industrie*. L'Académie croit devoir rappeler ici les passages les plus importants de la lettre de M. le ministre des travaux publics :

« Vous aurez pu remarquer, dit M. le ministre, que M. le comte de Laborde ne se borne pas à apprécier la partie artistique de l'Exposition de Londres. Envisageant la question de plus haut, il s'attache à rechercher le rôle que l'art lui paraît appelé à jouer dans les sociétés modernes. Il s'attache notamment à démontrer que l'art doit cesser d'être une jouissance purement aristocratique; qu'il doit, au contraire, se répandre et se vulgariser; mais qu'il a besoin, dans ce but, de s'associer à l'industrie et de se prêter à des applications qui lui donnent un caractère d'utilité pratique et le rendent peu à peu accessible à l'intelligence de tous.

« Cette thèse, que M. le comte de Laborde a développée d'ailleurs avec toute l'autorité de son talent, devait fixer l'attention de mon département. Aussi j'attacherais du prix à ce que l'Académie des beaux-arts, étudiant l'ouvrage dont il s'agit, spécialement au point de vue qui vient d'être indiqué, consignât le résultat de son étude dans un rapport que je vous serais obligé de m'adresser. »

Les paroles de M. le ministre des travaux publics nous semblent résumer fidèlement la tendance géné-

rale du travail de M. de Laborde, et reproduisent avec vérité l'impression que laisse ce travail dans l'esprit du lecteur. C'est du moins cette impression qu'a reçue l'Académie. Elle a dû se demander alors si l'art avait réellement « besoin de s'associer à l'industrie pour devenir accessible à l'intelligence de tous; » si ce système, si cette doctrine de la « vulgarisation de l'art, » se prêtant à des applications qui lui donnent un caractère d'utilité pratique, n'étaient pas opposés aux plus nobles qualités de l'art, contraires à son essence, à sa véritable mission; et enfin, si c'était sous l'influence de ces idées qu'il fallait chercher à répandre dans toutes les classes de la société le goût et l'amour des beaux-arts.

L'Académie croit devoir repousser cette doctrine. Si elle ne disputait pas d'abord le terrain sur lequel elle est appelée, la cause qu'elle a mission de sauvegarder serait bientôt perdue. M. de Laborde aime l'art de tout son cœur, l'apprécie de tout son esprit, l'entoure de tout son respect. Ses voyages, ses écrits, en ont donné de nombreux témoignages. Le livre même dans lequel nous trouvons des opinions que nous devons combattre est rempli de ces témoignages. Mais la séduction de son esprit brillant s'est exercée sur son esprit même; dans son enthousiasme et dans sa foi, fermant les yeux au danger, il ne voit de salut, pour protéger l'industrie, pour sauver les arts menacés, que dans la « vulgarisation de l'art, » recevant un caractère général « d'utilité pratique. » Nous ne pensons pas, à cet égard, comme M. de Laborde; ce n'est pas dans cette doctrine que se

trouverait la solution du « problème de l'union des arts et de l'industrie, en relevant l'une sans abaisser les autres. »

A notre avis, cette extrême diffusion, cette « vulgarisation, » amènerait un résultat inévitable, infaillible: l'absorption de l'art par l'industrie. Attaché à l'industrie, suivant les besoins du moment, soumis aux caprices de la mode, « se prêtant à des applications qui lui donneraient un caractère d'utilité pratique, » l'art cesserait bientôt d'être. Il périrait, étouffé dans cette étreinte. Non, l'art n'est pas ce dieu robuste offert aujourd'hui à notre adoration; la forme n'est pas l'objet suprême de son culte: ce n'est pas l'air brûlant de l'usine qu'il lui faut respirer, et le bazar n'est pas son temple; il lui faut le calme, le silence, l'air pur de la solitude; l'art, c'est la poésie créatrice, inspirée, noble, touchante, gracieuse. Et M. de Laborde le sait, il est artiste, il est poëte jusque dans ses généreuses illusions.

L'art, ainsi étendu, perdrait en puissance ce qu'il gagnerait en superficie. Appliquer sans cesse l'art aux habitudes vulgaires de la vie, ce n'est pas pratiquer le culte de l'art, c'est en avoir, pour ainsi dire, la superstition. Admettons, comme le désire et le conseille M. de Laborde, que « tout le monde » soit artiste, que « les artistes se fassent industriels, que les industriels se fassent artistes; » recevons comme un fait accompli cette fusion, ou plutôt cette confusion des arts et de l'industrie: comment échapper au désordre, produit de tant d'éducations incomplètes, de tant d'aptitudes di-

verses, intelligentes à différents degrés! Au milieu du mouvement rapide qui nous entraîne, dans le temps d'indépendance où nous vivons, quel élève voudrait reconnaître un maître? On n'est que trop enclin à sacrifier l'art à des préoccupations matérielles, à le réduire à de mesquines proportions : pourquoi encourager encore cette tendance? Est-il bien vrai, bien prouvé, que les arts et l'industrie brilleront d'une splendeur plus vive parce que « tout le monde saura dessiner » (plus ou moins bien, car on ne peut espérer d'arriver à un degré général de perfection), faire des portraits de famille, dessiner des sites pittoresques en voyage, etc., » ou « modeler une figurine avec quelque adresse[1]? » Est-il bien avéré que cette culture banale d'un petit art de société, qu'un enseignement fondé sur d'aussi frêles bases, relève et épure le goût? M. de Laborde ne craint-il pas que de ces petits talents ne surgissent de grandes vanités, de ces passe-temps agréables d'incroyables prétentions, et qu'à côté de quelques amateurs hors ligne, véritables privilégiés de la nature, comme il nous serait facile d'en citer, on ne compte une multitude gênante de faux connaisseurs?

Il y a une égalité redoutable, celle de la médiocrité, et nous croyons que certaines doctrines de M. de Laborde, quel que soit son amour sincère pour l'art, pourraient bien y conduire. On compterait peut-être un plus grand nombre d'écoles; il n'y aurait plus d'école. Beaucoup de chefs, pas de guide; beaucoup de croyan-

1. Pages 489, 490, 491, etc., de l'ouvrage de M. de Laborde.

ces, pas de foi. Il faut des maîtres, de grands maîtres : c'est par eux que l'amour et le sentiment du beau pénètrent dans les cœurs, que la gloire d'une époque d'art se témoigne, qu'elle s'inscrit dans l'histoire. A eux de montrer la route, de l'éclairer de leur génie, d'encourager les faibles, de leur donner la foi ; à eux enfin de diriger la foule, que la grandeur véritable entraîne et subjugue toujours. Quand Périclès voulait charmer et instruire les Athéniens, il demandait une statue à Phidias ; c'est ainsi qu'il rendait l'art « accessible à l'intelligence de tous. » et M. de Laborde, qui est un grand esprit, ferait comme Périclès. Voyons les choses comme elles sont, et le monde comme Dieu nous le prête. Les grands exemples, les grands enseignements viennent de haut, parce qu'ils viennent de Dieu. « L'art est entré de nos jours partout, mais ce n'est plus l'art inspiré d'en haut, c'est un petit art qui passe par une fausse porte, » dit ailleurs M. de Laborde[1]. Eh bien! unissons nos efforts, et ouvrons de nouveau la vraie porte au grand art.

Loin de nous la pensée qu'un industriel ne puisse devenir un grand artiste. « Ghiberti, » dit M. de Laborde[2], « était un bronzier, Benvenuto Cellini un orfévre, Bernard Palissy un potier. » Il ne s'ensuit pas cependant que tous les bronziers eussent pu être des Ghiberti, tous les orfévres des Benvenuto, tous les potiers des Bernard Palissy, et nous ne croyons pas qu'on

1. Page 486.
2. Page 418.

puisse jamais prétendre arriver à cette diffusion universelle du génie. Il n'y a pas de soin, d'éducation qui puisse parvenir à faire une « nation d'artistes, » pas plus qu'une nation de poëtes.

M. de Laborde regrette le régime des corporations, qu'il trouve plus favorable à la production des ouvrages d'art, parce qu'elles réalisaient, par l'organisation qui leur était propre, le mélange des arts et des métiers. Il rappelle les querelles qui s'élevèrent, lors de la création des Académies, entre les anciennes corporations et les nouvelles compagnies, les intrigues, les cabales de tout genre qui ont signalé cette transition. Mais plus les corporations cherchaient à maintenir leurs antiques priviléges, plus les Académies devaient se montrer ardentes à défendre les droits qu'on venait de leur conférer, au nom de la dignité bien entendue des artistes, étrangers désormais à toute transaction commerciale. L'esprit des nouvelles institutions élevait une barrière entre les travaux de l'artiste et les préoccupations inséparables des professions industrielles. De quel côté étaient la justice, les convenances? Le temps a tranché la question, liée d'ailleurs à des questions d'un autre ordre. Mais aujourd'hui, à quoi s'opposent les Académies? Est-ce que la plus entière liberté ne préside pas à l'exercice des arts? Il faut passer de nombreux examens pour recevoir le titre d'avocat, de médecin, et cela est justice. « Tout le monde » ne peut-il pas prendre la qualité d'architecte et bâtir des maisons? « tout le monde » ne peut-il enseigner les arts sans examen, sans diplôme? Ne voyons-nous pas journellement des

jeunes gens, exclus de nos écoles après d'infructueuses études, donner des leçons qu'ils auraient grand besoin de recevoir? Un père hésite, il ne sait s'il doit donner à son fils la profession de tailleur ou de bottier : il se décide enfin, et lui donne le métier de peintre ou de musicien; car, pour lui, l'art n'est qu'un métier. Cette extrême facilité n'a-t-elle pas de graves inconvénients pour ceux mêmes qui en font usage? Ne crée-t-elle pas une classe nombreuse, une classe spéciale de malheureux, que l'État aura à soutenir, sinon à encourager? Ne produit-elle pas plus de faux artistes que de vrais? Ce n'est pas que les vrais artistes soient ambitieux de qualifications nouvelles; un peintre en bâtiments est un peintre, et Raphaël est un peintre. Le ménétrier de village est un musicien, Cimarosa et Mozart sont des musiciens. Mais Raphaël est un artiste, Cimarosa et Mozart sont des artistes. La seule qualification que demande l'artiste est celle d'artiste. Il est bon d'ailleurs qu'il ait le juste et simple orgueil de son art, de sa valeur personnelle, d'une considération achetée au prix de longues études, de grands travaux, et presque toujours au prix de vives souffrances, plus douloureuses encore parce qu'il doit les cacher. Zeuxis, à l'apogée de sa gloire, ne vendait plus ses tableaux, il les donnait, prétendant que personne n'était assez riche pour les payer. C'est un fier exemple; la fortune modeste des artistes modernes a empêché qu'il ne devînt contagieux.

Nous aurions encore d'autres observations à présenter. M. de Laborde, il est vrai, a prévu toutes les objec-

tions et y a répondu d'avance; mais ses réponses, nous devons le dire aussi, ne nous ont pas toujours convaincus. Cependant nous ne pousserons pas plus loin cette discussion, et maintenant que nous avons résisté, trop longuement peut-être, à quelques-unes des idées de notre savant confrère, maintenant que nous avons combattu la pensée favorite de son livre, que M. le ministre des travaux publics en a si clairement extraite et qu'il a nettement exprimée, nous nous hâterons de dire à M. le ministre des travaux publics que si l'Académie ne partage pas l'opinion de M. de Laborde sur les principes généraux qui doivent présider aux destinées de l'art, et doute de l'efficacité de plusieurs des moyens qu'il indique, elle est d'accord avec lui sur le but qu'il faut atteindre.

L'Académie ne veut pas qu'on se méprenne sur ses intentions. Elle honore l'industrie, qui honore le pays, contribue à sa gloire et en fait la richesse. Elle fera tous ses efforts pour en seconder les progrès, et serait heureuse et fière d'y concourir. L'Académie désire vivement, comme M. le ministre des travaux publics, comme M. de Laborde, que la France conserve sa place dans l'industrie du monde, que tous ses produits portent l'empreinte de l'élégance et du bon goût; que la forme, la couleur, les détails d'ornementation aient toujours la grâce, le charme, la délicatesse qui séduisent. Nous applaudissons à des vœux qui sont les nôtres. L'Académie en avait devancé l'expression, elle n'avait pas attendu le signal qu'elle reçoit aujourd'hui. Dès l'année 1854, elle avait donné pour sujet du concours

institué par M. Bordin, concours qu'elle jugea pour la première fois en 1856 : « De l'influence des arts du dessin sur l'industrie. » Plusieurs des dix-neuf mémoires adressés à cette occasion à l'Académie ont été remarqués, et le travail de M. Achille Hermant, architecte, ancien élève de l'École des beaux-arts, qui a obtenu le prix, contient de bonnes appréciations et d'utiles indications.

L'Académie recherche donc l'alliance des arts et de l'industrie, mais l'alliance libre, c'est-à-dire l'action vivante, active de l'art sur l'industrie.

Elle pense, avec M. de Laborde, que l'on atteindrait plus rapidement le but désiré en créant dans plusieurs grands centres industriels de nouvelles écoles professionnelles où l'on étudierait, comme au Conservatoire des arts et métiers de Paris, comme aux Écoles d'arts et métiers d'Aix, de Châlons, d'Angers, toutes les applications que l'industrie peut recevoir du dessin et de l'art du modeleur. L'Académie recommande à l'attention de M. le ministre des travaux publics le choix des modèles de dessin et d'ornementation. Quelle que soit l'habileté du maître, quelque précieux que soient ses conseils, c'est surtout par l'observation attentive du modèle que se forment à la fois le goût, le discernement, la main de l'élève. Le choix et l'exécution des dessins et des moulages destinés aux études sont donc d'une haute importance.

Si l'Académie pense qu'il peut être utile d'augmenter le nombre de ces écoles, c'est à cause des bons résultats qu'elles donnent, de l'heureuse influence qu'elles

exercent nécessairement. Tous les arts industriels de la France doivent y trouver l'enseignement supérieur indispensable à leurs productions si variées; et cet enseignement général des parties spéciales de l'art qui sont le lien des diverses industries, doit, en se répandant, en se renouvelant sans cesse, maintenir, féconder, élever encore le goût de nos fabricants. Au reste, en exprimant ce vœu, elle en soumet l'examen à la sollicitude et aux lumières de M. le ministre des travaux publics. Lui seul peut apprécier les circonstances qui devraient amener et favoriser la création d'écoles nouvelles.

Deux écoles, établies à Paris et placées dans les attributions de M. le ministre d'État, servent d'auxiliaires aux écoles spéciales que nous venons de nommer. Nous voulons parler de l'École impériale spéciale de dessin, de mathématiques, d'architecture et de sculpture d'ornements, pour l'application des beaux-arts à l'industrie [1], dont le directeur actuel est M. Belloc, et de

1. Cette École, qui est gratuite, date de près d'un siècle. Fondée en 1767 par lettres patentes de Louis XV, sur la demande des six corps de métiers, elle a pour but de former et d'éclairer le goût des jeunes gens qui se destinent aux branches de l'industrie se rattachant plus spécialement aux beaux-arts. Elle a, depuis sa création, exercé une heureuse et constante influence sur la fabrication élégante, dite *de Paris;* cependant les éléments des arts qui tiennent au dessin y sont enseignés de manière à favoriser toutes les vocations et à n'en fausser aucune.

Le personnel enseignant de cette école se compose d'un directeur de neuf professeurs, de deux professeurs suppléants et de quatre répétiteurs. Un comité d'enseignement, présidé par le directeur et convoqué par lui, s'assemble tous les mois. L'enseignement comprend : 1° les *Mathématiques élémentaires :* arithmétique raisonnée, géomé-

l'École spéciale de dessin ouverte aux jeunes personnes qui se destinent aux professions industrielles, et confiée aux soins de mademoiselle Rosa Bonheur[1]. Ces deux écoles donnent aussi d'excellents résultats.

trie pratique et descriptive, dessin graphique, exercice du tracé, etc.; 2° l'*Architecture :* coupe des pierres, du bois; dessin géométral, épures, tracé des ombres, etc.; 3° le *Dessin d'imitation :* les quatre genres, figure, animaux, fleurs, ornement.

Sous la direction actuelle, il s'est ouvert à l'École une classe de sculpture d'ornement, d'où est sortie une foule d'ornemanistes pour le bâtiment. On a pu apprécier récemment l'habilité de ces jeunes artistes dans les travaux du Louvre. Généralement les ornemanistes de tous genres ont, depuis vingt-cinq ans, passé d'abord par l'École.

La création d'une chaire de l'histoire et de la composition de l'ornement a suivi d'assez près l'ouverture de la classe de sculpture; les exemples sont dessinés par les professeurs sur le tableau (avec ombre et lumière) devant les élèves, qui les copient séance tenante.

Il y a eu successivement introduction de l'étude de la plante vivante, d'un cours d'anatomie, du dessin de mémoire, de la pratique de la perspective, du dessin d'après la bosse, et enfin tout récemment (janvier 1858), de l'étude du modèle vivant.

Comme complément de cet ensemble, et pour répondre aux besoins croissants de la librairie *imagée,* le directeur, dans un rapport détaillé, a soumis tout récemment à M. le ministre d'État la proposition d'ouvrir à l'École une classe spéciale pour l'enseignement du dessin et de la gravure sur bois.

L'École possède une grande collection de modèles de tous genres qui, dès l'origine, a été gravée pour elle seule.

Le nombre des inscriptions s'élève en moyenne de huit cents à mille par an. Les classes sont pleines en hiver, un peu moins suivies en été.

1. On enseigne dans cette École tous les genres de dessin : la figure, l'ornement, le paysage, les animaux, les fleurs; il y a des concours annuels, des prix consistant en médailles d'argent, et un grand prix d'honneur donnant droit à un diplôme. La distribution des prix est accompagnée de l'exposition publique des dessins du concours.

On a pensé qu'il était utile d'entrer dans ces détails et de faire

L'Académie connaît les efforts incessants, la sollicitude persévérante avec laquelle la ville de Paris s'applique à encourager et à répandre l'étude du dessin et du chant choral dans ses colléges municipaux et jusque dans ses plus humbles écoles. Dijon, Lyon, Lille, Valenciennes, Grenoble, Toulouse, Bordeaux, d'autres villes encore sont restées fidèles à de nobles traditions. Nous espérons que ces bons exemples porteront leurs fruits et que la lumière des beaux-arts pénétrera un jour dans toutes les classes de la société. C'est un de nos vœux les plus chers. Nous pensons, avec M. de Laborde, que l'art ne doit pas être « une jouissance purement aristocratique. » Mais, avant de former d'un seul coup de trop nombreux élèves, instruisons ceux qui doivent enseigner. Regardons autour de nous, et cherchons avec soin les 37,000 professeurs de dessin, les 37,000 professeurs de chant que désire M. de Laborde pour cette grande diffusion de l'art dans les 37,000 communes de la France. L'art est une fleur délicate dont on ne peut confier la culture qu'à des mains exercées.

L'Académie saisit cette occasion d'exprimer le vœu qu'à l'avenir les professeurs qui devront être attachés aux écoles les plus importantes de nos grandes villes subissent un examen préalable et soient munis d'un di-

connaître l'organisation de ces écoles et les études qui y sont suivies. Les différentes écoles disséminées en France, dont les unes sont dans la main de l'État, tandis que d'autres sont municipales et sous la surveillance des autorités locales qui les subventionnent, pourront peut-être y puiser d'utiles renseignements.

plôme délivré par un jury désigné à cet effet par M. le ministre d'État, qui dirige les beaux-arts. Il serait équitable dès lors (et nous allons peut-être au-devant des intentions généreuses de M. le ministre) que l'État, intervenant ainsi, améliorât le sort de ces professeurs, augmentât leur traitement, ou fournît une portion de la subvention donnée par les municipalités, suivant l'importance des cités et le mérite des professeurs. Ces mesures auraient certainement pour résultat d'encourager des hommes de talent à se fixer dans les départements; les études recevraient une force et une impulsion nouvelles, et nous demanderions encore à M. le ministre d'État, comme complément de ces mesures, et dans l'intérêt d'une propagation plus active, de distribuer aux écoles, aux musées des villes qui auraient mérité cet encouragement par leur plus grande sollicitude pour la prospérité de l'art, quelques-unes des meilleures copies de tableaux et de sculptures exécutées annuellement à Rome par les pensionnaires de l'Académie.

Il est aussi dans les désirs de l'Académie que d'habiles artistes, initiés à l'exercice des diverses professions, et d'un goût éprouvé, dirigent les travaux d'art de la grande production industrielle. Percier, Fontaine, Louis David, ont donné cet exemple, et leurs dessins, quoique trop uniformément empreints du goût dominant de leur époque, sont toujours d'un goût élégant et correct.

Puisque nous avons nommé le grand peintre David, il nous est impossible de ne pas exprimer le regret de

le voir traité, dans plusieurs pages du livre de M. de Laborde, avec une rigueur excessive, injuste, inflexible. Quoi! l'auteur des Horaces, de Brutus, de Bélisaire, de Socrate, des Sabines, du Sacre, de ce « merveilleux portrait de Pie VII, une des plus belles œuvres de notre École et de la peinture moderne, » dit M. Vitet[1], ne trouve pas grâce devant les yeux du sévère critique! Devons-nous rappeler ici qu'à l'époque où surgit David notre école dégénérée marchait à la décadence, à l'oubli, au néant? David n'a-t-il pas, le premier de son temps, osé étudier à la fois le Poussin et l'antique? N'a-t-il pas fondé une école vivace, puissante, d'où sont sortis des maîtres célèbres, dont il avait su reconnaître et développer les qualités diverses? Indiquer à chacun sa route, avoir des conseils, des encouragements pour tous les genres de talent, éclairer d'une lumière féconde, parce qu'elle est impartiale, de jeunes esprits qu'on guide sans les enchaîner, c'est là ce qui fait véritablement le grand maître et la force de son enseignement. Gérard, Girodet, Granet, Drolling, Isabey, Gros, que M. de Laborde admire à juste titre, d'autres encore, ne sont-ils pas sortis de l'atelier de David? Ces maîtres n'ont-ils pas formé des élèves qui se sont illustrés à leur tour? Pourquoi donc M. de Laborde dit-il que cette école, que cette doctrine a été « stérile[2]? »

Un grand établissement a existé, qui réalisait en grande partie l'action continue de l'art, secondant et vivifiant l'industrie. Nous voulons parler de la grande

1. *Études sur les beaux-arts et sur la littérature*, t. I.
2. Page 744.

manufacture de meubles de toute espèce que Louis XIV et Colbert avaient installée aux Gobelins, sous la direction de Le Brun. M. de Laborde signale cet établissement dans l'*Appendice* qui termine son ouvrage, et dans lequel la fécondité de son imagination et la richesse de ses souvenirs ont semé avec profusion de nombreux projets au milieu desquels il n'est pas toujours facile de le suivre. La création d'une institution analogue rencontrerait aujourd'hui de grandes difficultés; mais on peut se représenter cependant quelques-uns des avantages qu'offrirait une sorte de manufacture générale s'exerçant dans la juste mesure du possible, et réunissant les industries diverses qui concourent à produire le mobilier nécessaire aux différents palais du souverain, à ceux des grands corps de l'État, aux riches habitations, aux grands établissements nationaux. L'architecte, le sculpteur, le peintre, appelés à fournir des modèles soumis à l'appréciation de juges compétents, trouveraient, pour les exécuter, des ouvriers habiles, instruits et bien dirigés; il résulterait de la réunion de ces éléments bien mis en œuvre d'utiles et beaux travaux d'ensemble. Le mouvement parti de haut se propagerait, et l'on devrait plus tard à cette manufacture-école, sorte d'Académie pratique d'où sortiraient à la fois le précepte et l'exemple, une heureuse émulation, de nouveaux perfectionnements dans diverses branches de l'industrie, et des modèles bien étudiés, d'un goût bien caractérisé. « Un gouvernement, dit M. de Laborde [1], peut et doit prendre l'initiative...

1. Page 432.

Donner l'impulsion au bon goût, au prix de grands sacrifices facilement supportés par la caisse commune, c'est de la sage et prévoyante administration. » Mais nous devons dire aussi que de bons esprits pensent qu'une institution de ce genre aurait à combattre de sérieux obstacles dans la pratique, parce qu'en beaucoup de circonstances la liberté de l'artiste et celle de l'industriel se trouveraient enchaînées.

Des membres de l'Académie ont exprimé l'opinion qu'une exposition permanente des plus beaux produits de l'industrie française (nous voulons parler de l'industrie qui se rattache aux arts) serait utile aux progrès et aux intérêts des fabricants. Cette exposition aurait lieu à Paris, dans un des palais de l'État, sous la surveillance et d'après le choix d'un jury désigné par MM. les ministres d'État, de l'intérieur et des travaux publics. Ce jury pourrait aussi, dans certaines circonstances, former une sorte de conseil appelé à délibérer sur les questions si importantes et si pleines d'intérêt de l'application des arts aux diverses branches de l'industrie. Des prix pourraient être décernés à des époques déterminées.

La France doit aujourd'hui se montrer attentive à ce qui se passe autour d'elle, et redoubler d'efforts pour conserver la place qu'elle occupe dans l'industrie des nations. L'Angleterre, éclairée par les deux expositions universelles de 1851 et de 1855, demande maintenant à son industrie qui, jusqu'ici, ne visait qu'à l'utile, au *confortable*, le secours et le charme de l'art. On a fondé récemment à Londres une École qui peut de-

venir redoutable, l'École normale de South-Kensington. On lira avec un grand intérêt, dans un excellent travail de M. Mérimée[1], quelles sont les ressources, les richesses, les études variées, quelle est l'organisation déjà puissante de cette École. Établie d'abord par une association de particuliers, bientôt soutenue par le parlement, qui lui a accordé une subvention de 16,000 livres sterling (400,000 francs), l'École de Kensington est aujourd'hui en pleine prospérité. Nous avons la confiance que M. le ministre d'État, dont la sollicitude éclairée nous est connue, voudra, par une plus grande extension, une impulsion plus vigoureuse encore donnée en France aux études de l'art, seconder les efforts de nos habiles industriels, et profiter de cette concurrence, dont il faut tenir compte, pour leur offrir des moyens nouveaux de porter plus haut encore le goût, l'élégance, la variété de leurs produits intelligents.

M. de Laborde désire que l'enseignement des arts fasse partie de l'enseignement général, et nous nous unissons à lui dans l'expression de ce vœu, que l'Académie serait heureuse de voir réalisé. Nous sommes certains d'obtenir la sympathie de M. le ministre de l'instruction publique et des cultes en lui demandant de faire la place un peu plus grande à l'étude du des-

1. *Les beaux-arts en Angleterre* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 octobre 1857). Voyez aussi : *Science and art department of the committee of council on education, South-Kensington*, etc., et *Introductory address on the science and art department and the South-Kensington museum*, etc. Londres, Chapmann and Hall.

sin et du chant choral. L'Académie demande que ces jeunes élèves, qui sont l'avenir de la France, soient initiés aux beautés de l'art, qu'ils connaissent les noms, les travaux des grands artistes de tous les pays, soit par les œuvres mêmes, soit par des reproductions que fournissent si abondamment, si facilement aujourd'hui la gravure, la lithographie, la photographie. Des visites dans nos musées tout remplis de chefs-d'œuvre, sous la conduite d'hommes intelligents, pourraient éveiller en eux le goût de l'art qu'on laisse sommeiller trop longtemps. Pour l'étude du dessin, nous recommandons aussi le choix attentif des modèles [1].

L'étude régulière du chant choral, dans les établissements d'instruction publique, nous paraît mériter un intérêt spécial. Les élèves acquerraient, dans cet exercice, le sentiment de l'harmonie, encore trop peu excité en France, si ce n'est dans quelques départements de l'est et du nord, et si généralement développé en Allemagne et en Belgique.

La musique, cela est vrai, ne peut s'appliquer à rien

1. Ces modèles, suivant l'avis de l'Académie, devraient consister en un trait légèrement ombré, sans estompe, d'après l'antique et d'après les grands maîtres. Le modèle primitif devra avoir été fait *exprès* pour la destination qu'il doit recevoir, et par des dessinateurs habiles et exercés. Lorsqu'il aura été approuvé, il sera reproduit par la gravure en *fac-simile* sur acier. Les épreuves pourront ainsi être tirées en nombre illimité, à un prix modique. De cette façon l'enseignement du dessin serait le même dans toutes les écoles, et reposerait sur les meilleures bases. La lithographie pourrait aussi être admise pour la reproduction des modèles, mais seulement lorsque cette reproduction serait obtenue de même en *fac-simile*, par le report de l'original sur la pierre.

d'*utile*, dans le sens rigoureux de ce mot. Elle ne s'attache à aucune forme visible, et son domaine n'est pas de ce monde matériel, tangible, qui nous enserre de toutes parts. C'est pourquoi on est quelquefois disposé à en regarder l'étude comme futile. Mais la musique touche en cela à ce qu'il y a de plus élevé dans l'expression des beaux-arts, à la poésie, qui les couronne tous. La musique est partout, et lorsqu'on en applique l'étude bien dirigée à ces grands effets d'ensemble, où les voix et les cœurs se réunissent dans l'expression d'un seul sentiment, d'un seul vœu, d'une seule pensée, elle rend plus grand l'éclat des fêtes, et plus brillante la splendeur des solennités. Lorsqu'elle s'exhale dans le temple, il semble qu'elle ait été donnée à l'homme pour que ses vœux franchissent les bornes du sanctuaire, et pour porter à Dieu les prières de la terre unies dans un rhythme harmonieux. C'est parce que nous sommes pénétrés des bons effets de l'étude de la musique chorale que nous voudrions que cette étude parvînt à occuper une place dans nos habitudes générales d'éducation.

L'Orphéon de Paris, fondé par Wilhem, prospère et marche dans une bonne voie. Depuis quelques années[1], de nombreuses sociétés chorales, dues évidemment à l'installation, à l'organisation et aux progrès de l'Orphéon, se sont formées, par une libre inspiration, non-

1. Depuis que ce travail a été écrit, l'étude du chant choral a fait en France de nouveaux et très-rapides progrès. On compte aujourd'hui, tant à Paris que dans les départements, plus de sept cents sociétés chorales.

seulement à Paris, mais dans beaucoup de villes de France. Il est à désirer que ces réunions pleines d'intérêt, destinées surtout aux ouvriers laborieux qui ont le goût des plaisirs intelligents, se propagent et se multiplient. Dans le midi de la France, elles seconderaient un heureux instinct musical, et favoriseraient facilement le développement du vif sentiment mélodique répandu dans ces contrées comme en Italie. Le maître habile chargé aujourd'hui de l'enseignement de l'Orphéon de Paris [1] ne se borne pas à enseigner à ses nombreux élèves à lire la musique, il s'efforce de leur faire comprendre le sens, l'expression de la mélodie, et de donner à tous, dans l'exécution de l'ensemble, cette sorte de distinction dont M. de Laborde regrettait justement l'absence. Les efforts de cet enseignement n'ont pas été perdus, et de notables progrès ont été signalés. Le Conservatoire de musique de Paris a aussi, depuis quelques années, institué une classe de chant choral [2] fréquentée annuellement par plus de deux cents élèves adultes [3], étrangers aux autres leçons du Conservatoire, et que l'étude de la musique, qui n'est pour eux qu'un délassement, n'enlève pas à leurs occupations habituelles. Les Conservatoires de musique de

1. M. Gounod était à cette époque chargé de cet enseignement. Il a depuis résigné ses fonctions, et a été remplacé par MM. Bazin et Pasdeloup. L'agrandissement de Paris a nécessité la division de l'enseignement, auquel l'édilité de Paris porte toujours le plus vif intérêt.

2. Tenue par M. Baptiste.

3. Cette classe, dont l'enseignement est tout spécial, a réuni depuis 1859 plus de quatre cents élèves.

Toulouse, de Marseille, de Lille, de Metz, s'associent avec zèle aux travaux de celui de Paris.

Nous soumettons à l'appréciation attentive et éclairée de M. le ministre de l'instruction publique et des cultes l'introduction réglementaire des études de l'art du dessin et du chant choral dans les établissements confiés à sa haute direction. Espérons que cette initiation figurera un jour, pour nous servir des heureuses expressions de M. le ministre, parmi « les forces qu'il faut désormais consacrer à la bonne pratique de notre enseignement national [1]. »

Nous saisissons avec empressement l'occasion qui nous est offerte (et nous en remercions M. de Laborde et MM. les ministres qui ont bien voulu consulter l'Académie) d'émettre nos vœux, de faire connaître nos désirs pour la plus grande prospérité de l'art en France, pour le meilleur enseignement. Déjà nous avions demandé à M. le ministre d'État de fortifier encore les études de l'École impériale des beaux-arts, en donnant à ce bel et utile établissement le moyen d'agrandir et de compléter la galerie des plâtres moulés sur l'antique, et de la rendre égale à celle de Berlin, par exemple; de créer, pour les expositions annuelles des concours et des travaux envoyés de l'Académie de France à Rome, des salles dont l'École est totalement dépourvue, et que l'Ecole sollicitait aussi de la bienveillance du ministre. Nous avons appris avec une vive reconnaissance

1. Allocution de M. le ministre de l'instruction publique et des cultes, prononcée lors de l'installation de l'École normale supérieure, le samedi 3 novembre 1857.

que cet agrandissement est dans les vues du gouvernement de l'empereur, que M. le ministre d'État a fait l'acquisition des terrains qui doivent donner aux bâtiments de l'École l'extension nécessaire, que déjà les travaux sont commencés [1].

D'autres études, restées jusqu'à ce jour étrangères aux travaux des élèves, pourraient peut-être ajouter de nouvelles forces à l'enseignement. Les élèves, appelés à traiter des sujets tirés de l'Écriture sainte, des poëtes de l'antiquité, n'ont pas toujours pu recevoir, dans une première éducation souvent négligée, les connaissances nécessaires. Ne serait-ce pas combler une lacune fâcheuse, répondre à un des besoins de notre temps, que de créer pour ces jeunes gens une sorte de chaire de littérature, c'est-à-dire une classe, une conférence, dans laquelle le professeur ferait des lectures des livres sacrés, d'Homère, de Virgile, lirait des fragments de nos poëtes, de nos écrivains, dirait aux jeunes artistes comment les maîtres ont su traiter, avec des génies différents, les grandes scènes que les poëtes et les historiens ont livrées à leurs inspirations, et leur ferait admirer ainsi l'intarissable richesse de l'art et la merveilleuse fécondité du génie de l'homme?

Là ne se bornent pas les vœux que nous présentons à la haute appréciation de M. le ministre d'État; nous demanderons l'établissement d'une École de gravure en taille-douce pour conserver la pratique de ce bel

1. Ces travaux sont presque terminés aujourd'hui.

art, de cet art difficile, doublement menacé par la lithographie et par la photographie, et que la photographie, auxiliaire utile, ne remplacera jamais, parce qu'il y a dans l'exécution d'une gravure, dans le travail d'un burin intelligent et savant, un sentiment individuel dont des procédés, quelque parfaits qu'ils soient, ne peuvent donner l'équivalent.

Nous demandons, d'accord avec les idées émises par M. de Laborde, que le gouvernement soutienne et encourage la gravure en pierre fine, que le gouvernement seul peut empêcher de périr et de disparaître.

Les bons graveurs de médailles ne manquent pas, mais nous regrettons que le gouvernement ait abandonné l'unité de direction des médailles.

On admire l'histoire métallique des règnes de Louis XIV, de Louis XV, de Louis XVI, de Napoléon Ier, qui se compose de médailles uniformes et conçues dans les mêmes idées. Mais sous Louis XVIII la confusion s'est introduite, on a agrandi peu à peu la dimension des médailles; les différents ministères, les administrations, les graveurs, ont demandé ou offert des compositions sans vue d'unité ou d'ensemble.

Autrefois, quand le gouvernement voulait faire frapper une médaille commémorative, il en demandait la disposition et la légende à l'Académie des inscriptions et belles-lettres; le graveur l'exécutait en conservant sa liberté d'artiste. Aujourd'hui qu'il n'y a plus d'unité de direction, on fait beaucoup de médailles, on en fait de bonnes, mais on regrette qu'il n'y ait plus d'histoire métallique.

Nous croyons, comme M. de Laborde, que les expositions annuelles n'atteignent pas le but désirable. « L'inconvénient de tous les modes d'exposition est, « pour le jeune artiste, dit M. de Laborde [1], d'exciter « le désir naturel qui le pousse à se produire avant sa « maturité; et pour les talents faits, pour les talents « supérieurs, de compromettre leur œuvre, au milieu « d'une foule d'œuvres disparates, sous les yeux du « spectateur distrait. » Nous croyons que ces inconvénients, signalés avec tant de raison par M. de Laborde, s'appliquent surtout aux expositions annuelles; on pourrait ajouter à ces observations qu'il est difficile de distribuer, dans des expositions aussi rapprochées, les récompenses données par l'État. Nous pensons que des expositions biennales ou triennales suffiraient [2]. Elles seraient probablement plus riches que les salons annuels, et l'on y verrait plus souvent ceux d'entre nos artistes qui pourraient apporter à nos expositions un notable contingent d'éclat et d'intérêt; tous les six ans l'exposition pourrait être universelle.

Nous savons que les professeurs de l'École des Beaux-Arts, dans le but d'élever le niveau de l'enseignement général, se sont, à plusieurs reprises, préoccupés de l'établissement d'une *École pratique de peinture et de sculpture*, destinée surtout, dans les idées de l'Académie, aux élèves qui auraient obtenu des succès dans les

1. Page 949.

2. Il y a lieu de croire que les expositions seront désormais biennales. Il y a eu une exposition en 1859, il n'y en a pas eu en 1860. Celle qui aura lieu en 1861 a déjà été annoncée officiellement.

divers concours. Sans entrer dans l'examen approfondi de cette question, sans empiéter sur les droits de l'École, à qui appartient aussi l'étude des moyens pratiques, qui sont divers, d'établir cet enseignement, l'Académie pense qu'aujourd'hui l'examen de cette question serait du plus haut intérêt. A quelques exceptions près, qu'il faut d'autant plus s'empresser de signaler qu'elles sont plus rares, les ateliers se perdent, ou sont en dissolution. N'est-il pas bon, n'est-il pas opportun de reconstituer ces familles d'élèves dévoués, attachés à la fortune, à la gloire des maîtres, comme dans les beaux temps de l'Italie; comme en France au temps de Simon Vouet, dont l'école a produit Eustache Lesueur; comme l'ont fait plus tard Vien, David, Regnault, Vincent, Gros; comme le font aujourd'hui quelques peintres heureux des succès de leurs élèves? Ne pourrait-on tenter de renouer ces liens qui faisaient d'un atelier une seule âme, une seule pensée, une seule main, en demandant à un atelier quelque grand travail, exécuté par les disciples les plus capables de comprendre, de rendre la pensée du maître, sous ses yeux et sous sa direction ?

Nous dirons, pour nous résumer, qu'à notre avis, l'enseignement de l'art doit exister à quatre degrés, sous quatre faces différentes.

1° L'enseignement élémentaire ou primaire, reçu dans les écoles communales. L'Académie ne pense pas qu'on doive, comme M. de Laborde le propose, présenter le dessin comme une sorte d'écriture, ou même comme une étude disposant à une belle écriture. Il y a

de très-habiles, de très-excellents dessinateurs, qui n'ont été que très-mauvais calligraphes. Il y a d'habiles calligraphes qui pourraient bien n'être que dessinateurs médiocres. Ne s'exposerait-on pas d'ailleurs à introduire dans l'esprit des enfants une confusion fâcheuse, en leur donnant lieu de penser qu'il n'y a pas de différence entre un beau dessin et une belle page d'écriture[1]?

2° L'enseignement dans les lycées, pour former le goût des élèves, introduire dans les générations nouvelles le sentiment de l'art, exciter dans ces jeunes esprits, ardents et souples, l'amour du simple et du vrai, préparer à la France future un plus grand nombre d'hommes de goût, éclairés des lumières de l'art.

3° L'enseignement professionnel, destiné à la production industrielle, activée et fécondée par des expositions, afin que notre industrie, si intelligente, fasse son profit des progrès, des efforts, des fautes de tous.

Et enfin l'étude du grand art, vivant de sa propre vie, sans préoccupation vénale, sans arrière-pensée matérielle. C'est cet art que l'Académie est appelée à maintenir.

Oui, cela est vrai, il y a à Paris une Académie des Beaux-Arts, c'est-à-dire une réunion de quelques personnes dévouées, dont la mission est de lutter contre

1. Il y a de plus une distinction frappante, évidente, qu'il est nécessaire d'établir, et que M. de Laborde reconnaîtra avec nous. On peut mal écrire, il faut bien dessiner. Une mauvaise écriture est regrettable, fâcheuse, incommode; c'est un petit malheur commun à beaucoup d'honnêtes gens. Mais un mauvais dessin, un dessin incorrect est dangereux, il trompe, il nuit.

l'envahissement des idées de lucre, de gain, qui menacent la sincérité de l'art; de faire pour les arts ce que les universités font pour les lettres, c'est-à-dire conserver la tradition du beau et transmettre l'héritage de l'antiquité, précieux à plus d'un titre; les études de l'antique sont les humanités de l'art, elles unissent tous les peuples civilisés dans une communauté d'origine, dans une universelle communion de nobles et purs sentiments; c'est là le principal devoir de l'Académie, sa raison d'être. Elle fait tous ses efforts pour accomplir ce devoir. En recommandant l'étude de l'antique et des grands maîtres, elle ne se borne pas à tracer une route banale, elle recommande aussi l'étude salutaire et véritablement inspiratrice des beautés si variées des œuvres de Dieu, des inépuisables merveilles de la création. Mais dépend-il d'elle de donner le génie qui comprend ces merveilles? Les écoles font des hommes instruits, diserts, élevés dans l'amour du beau. Tous les élèves de l'École de droit ne deviennent pas des jurisconsultes célèbres; tous les élèves de l'École de médecine ne deviennent pas des Hippocrates; tous les élèves sortis de l'Université ne sont pas devenus de grands poëtes, de grands historiens, de grands orateurs. Les souverains, les cités, ouvrent, et fondent des écoles; Dieu seul donne le génie, que le travail, l'étude, la méditation fécondent. En dehors du cercle dans lequel elle se meut, que lui tracent ses devoirs et ses convictions, à quelles nouveautés, à quels efforts l'Académie oppose-t-elle des obstacles? Dans cette occasion comme dans toutes les autres, elle se met à la

disposition de tous. Elle est prête à donner son concours à toutes les tentatives favorables à l'art, à toutes les entreprises utiles à l'industrie. M. de Laborde croit qu'il est bon d'augmenter le nombre des académiciens, il désire le rétablissement d'une Académie de peinture en dehors de l'Institut, comme il existe une Académie de médecine; nous croyons que, quel que soit le nombre des académiciens, il y aura toujours un quarante et unième fauteuil. M. de Laborde voudrait un plus grand nombre de récompenses pour les élèves des écoles; l'Académie sera toujours empressée de seconder les intentions bienveillantes du gouvernement, quoiqu'elle pense que les récompenses, les fondations dont elle dispose, que les encouragements de tout genre accordés par l'État suffisent aujourd'hui à l'émulation des artistes. L'Académie espère, elle a lieu d'espérer, grâce à des épreuves déjà brillamment subies, que parmi les jeunes lauréats qu'elle a eu le bonheur d'encourager et de récompenser, plusieurs marqueront leur place et soutiendront l'éclat dont à plusieurs époques les arts ont brillé dans notre pays. Il faut le reconnaître, en ce moment, dans le monde entier, les arts et l'industrie qui se rattache aux arts semblent chercher leur route; l'esprit de l'art se consume en tentatives trop souvent impuissantes; on dirait qu'il flotte sur l'abîme, demandant en vain au Ciel l'étoile qui doit le guider. Trouvera-t-on des rivages nouveaux, ou marche-t-on vers le chaos? l'avenir nous l'appprendra. Nous souhaitons que des terres inconnues et hospitalières, que des cieux plus éclatants

soient révélés, mais nous souhaitons aussi que, sur cette vieille terre toujours si féconde, sous ce vieux soleil encore si brillant, des hommes jeunes et pleins d'énergie, confiants dans l'avenir, confiants dans leur génie, cultivent les champs aimés de Dieu qui ont nourri le monde, et qui donneront encore longtemps de saines et verdoyantes moissons.

En terminant ce rapport, l'Académie déclare que l'ouvrage de M. de Laborde est un travail qui contient d'utiles observations, des recherches pleines d'intérêt, travail dans lequel l'idée jaillit avec abondance, trop d'abondance peut-être, et dont doivent lui savoir gré les industriels aussi bien que les artistes, pour le soin, les bonnes intentions qui ont présidé à la discussion et à l'examen de leurs divers intérêts.

LE DIAPASON [1]

Paris, le 1er février 1859.

Monsieur le ministre,

Vous avez chargé une commission « de rechercher les moyens d'établir en France un diapason musical uniforme, de déterminer un étalon sonore, qui puisse

1. Rapport présenté à S. Exc. le ministre d'État, par la commission chargée de rechercher les moyens d'établir en France un diapason musical uniforme [1]. (Arrêté du 17 juillet 1858.)

1. Cette commission était composée de :
MM. J. Pelletier, conseiller d'État, secrétaire général du ministère d'État, président;
F. Halévy, membre de l'Institut, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, rapporteur;
Auber, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire impérial de musique et de déclamation;
Berlioz, membre de l'Institut;
Despretz, membre de l'Institut, professeur de physique à la Faculté des sciences;
Camille Doucet, chef de la division des théâtres au ministère d'État;
Lissajous, professeur de physique au lycée Saint-Louis, membre du conseil de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale;
Général Mellinet, chargé de l'organisation des musiques militaires;
Meyerbeer, membre de l'Institut;
Ed. Monnais, commissaire impérial près les théâtres lyriques et le Conservatoire;
Rossini, membre de l'Institut;
Ambroise Thomas, membre de l'Institut.

servir de type invariable, et d'indiquer les mesures à prendre pour en assurer l'adoption et la conservation. »

Votre arrêté était fondé sur ces considérations :

« Que l'élévation toujours croissante du diapason présente des inconvénients dont l'art musical, les compositeurs de musique, les artistes et les fabricants d'instruments ont également à souffrir; et que la différence qui existe entre les diapasons des divers pays, des divers établissements musicaux et des diverses maisons de facture, est une source constante d'embarras pour la musique d'ensemble, et de difficultés dans les relations commerciales. »

La commission a terminé son travail. Elle vous doit compte de ses opérations, de la marche qu'elle a suivie; elle soumet à l'appréciation de Votre Excellence le résultat auquel elle est arrivée.

Il est certain que, dans le cours d'un siècle, le diapason s'est élevé par une progression constante. Si l'étude des partitions de Gluck ne suffisait pas à démontrer, par la manière dont les voix sont disposées, que ces chefs-d'œuvre ont été écrits sous l'influence d'un diapason beaucoup moins élevé que le nôtre[1], le témoignage d'orgues construites à cette époque, et qui existent encore, en fournirait une preuve irrécusable.

1. Les partitions de Monsigny et de Grétry donnent lieu à la même observation.

La commission a voulu d'abord se rendre compte de ce fait singulier, et, de même qu'un médecin prudent s'efforce de remonter aux sources du mal avant d'essayer de le guérir, elle a voulu rechercher, ou au moins examiner, les causes qui avaient pu amener l'exhaussement du diapason.

On possède les éléments nécessaires pour évaluer cet exhaussement. Les orgues dont nous avons parlé accusent une différence d'un ton au-dessous du diapason actuel. Mais ce diapason si modéré ne suffisait pas à la prudence de l'Opéra de cette époque. Rousseau, dans son dictionnaire de musique (article *Ton*), dit que le *ton* de l'Opéra à Paris était *plus bas que le ton de chapelle*. Par conséquent, le diapason, ou plutôt le ton[1] de l'Opéra était, au temps de Rousseau, de plus d'un ton inférieur au diapason d'aujourd'hui.

Cependant les chanteurs de ce temps, au rapport de beaucoup d'écrivains, forçaient leur voix. Soit défaut

1. Le mot *diapason* n'avait pas encore reçu le sens qu'on lui donne aujourd'hui, et le petit instrument dont on se sert pour donner le *ton* n'existait pas. « L'instrument qui sert à donner le *ton* de l'accord à tout un orchestre, et que quelques-uns appellent *choriste*, est un sifflet qui, au moyen d'une espèce de piston gradué, par lequel on allonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à peu près le même son sous la même division, etc... » (Rousseau, *Dictionnaire de musique*, au mot *Ton*.) On donne encore aujourd'hui en Italie le nom de *corista* au diapason. Il existe au cabinet de physique de la Sorbonne un de ces *choristes* dont parle Rousseau. — Le nom de *corista* a été donné en Italie au petit instrument nommé aujourd'hui *diapason*, parcequ'autrefois on faisait répéter les choristes sans accompagnement d'aucun instrument, et que le maître de chœur les mettait d'accord au moyen du son donné par le *diapason*, comme cela se pratique encore aujourd'hui dans les réunions chorales où l'on chante sans accompagnement.

d'études, soit défaut de goût, soit désir de plaire au public, ils *criaient*. Ces chanteurs, qui trouvaient moyen de crier si fort avec un diapason si bas, n'avaient aucun intérêt à demander un *ton* plus élevé, qui aurait exigé de plus grands efforts; et en général, à nulle époque, dans aucun pays, aujourd'hui comme alors, jamais le chanteur, qu'il chante bien ou mal, n'a d'intérêt à rencontrer un diapason élevé, qui altère sa voix, augmente sa fatigue et abrége sa carrière théâtrale. Les chanteurs sont donc hors de cause, et l'élévation du diapason ne peut leur être attribuée.

Les compositeurs, quoi qu'aient pu dire ou penser des personnes qui n'ont pas des choses de la musique une idée bien nette, ont un intérêt tout contraire à l'élévation du diapason. Trop élevé, il les gêne. Plus le diapason est haut, et plus tôt le chanteur arrive aux limites de sa voix dans les cordes aiguës; le développement de la phrase mélodique est donc entravé plutôt que secondé. Le compositeur a dans sa tête, dans son imagination, on peut dire dans son cœur, le type naturel des voix. La phrase qu'il écrit lui est dictée par un chanteur que lui seul entend, et ce chanteur chante toujours bien. Sa voix, souple, pure, intelligente et juste, est fixée d'après un diapason modéré et vrai, qui habite l'oreille du compositeur. Le compositeur a donc tout avantage à se mouvoir dans une gamme commode aux voix, qui le laisse plus libre, plus maître des effets qu'il veut produire, et seconde ainsi son inspiration. Et d'ailleurs, quel moyen possède-t-il d'élever le diapason? Fabrique-t-il, fait-il

fabriquer ces petits instruments perfides, ces boussoles qui égarent? est-ce lui qui vient de donner le *la* aux orchestres? Nous n'avons jamais appris ou entendu dire qu'un *maestro*, mécontent de la trop grande réserve du diapason, en ait fait fabriquer un à sa convenance, un diapason personel, à l'effet d'élever le *ton* d'un orchestre tout entier. Il rencontrerait mille résistances, mille impossibilités. Non, le compositeur ne crée pas le diapason, il le subit. On ne peut donc non plus l'accuser d'avoir excité la marche ascensionnelle de la tonalité[1].

Remarquons que cette marche ascensionnelle, en même temps qu'elle a été constante, a été générale; qu'elle ne s'est pas bornée à la France; que les Alpes, les Pyrénées, l'Océan, n'y ont pas fait obstacle. Il ne faut donc pas, comme nous l'avons entendu faire, en accuser spécialement la France, qu'on charge assez volontiers des méfaits qui se produisent de temps à autre dans le monde musical. Notre pays n'a eu que sa part dans cette grande invasion du diapason montant, et, s'il était complice du mal, il en était en même temps victime. Les causes de cette invasion, qui agissaient partout avec suite, ensemble, persévérance, on pourrait dire avec préméditation, ne sauraient être ni accidentelles, ni particulières à un pays. Elles devaient

1. Si l'on exécutait les partitions en se conformant au *diapason* en usage à l'époque où ces partitions ont été écrites, on verrait que les compositeurs ont rarement excédé la limite des voix, à moins qu'ils n'aient écrit pour un chanteur à voix exceptionnelle. Si beaucoup de partitions paraissent trop élevées, c'est que l'exhaussement continuel du *diapason* a déplacé l'intonation.

tenir à un principe déterminant, à un intérêt. En vertu d'un axiome bien connu, il faut donc rechercher ceux qui avaient un intérêt évident à surélever ainsi le *la* qu'espéraient nous léguer nos ancêtres.

Ceux qui fabriquent ou font fabriquer les diapasons, voilà les auteurs, les maîtres de la situation. Ce sont les facteurs d'instruments, et on comprend qu'ils ont à élever le diapason un intérêt légitime et honorable. Plus le *ton* sera élevé, plus le son sera brillant. Le facteur ne fabriquera donc pas toujours ses instruments d'après le diapason; il fera quelquefois son diapason d'après l'instrument qu'il aura jugé sonore et éclatant. Car il se passionne pour la sonorité, qui est la fin de son œuvre, et il cherche sans cesse à augmenter la force, la pureté, la transparence des voix qu'il sait créer. Le bois qu'il façonne, le métal qu'il forge, obéissant aux lois de la résonnance, prendront des timbres intelligents, qu'un artiste habile, et quelquefois inspiré, animera bientôt de son archet, de son souffle, de son doigté, léger, souple ou puissant. L'instrumentiste et le facteur sont donc deux alliés, leurs intérêts se combinent et se soutiennent. Introduits à l'orchestre, ils le dominent, ils y règnent, et l'entraînent facilement vers les hauteurs où ils se plaisent. En effet, l'orchestre est à eux, ou plutôt ils sont l'orchestre, et c'est l'instrumentiste qui, en donnant le *ton*, règle, sans le vouloir, les études, les efforts, les destinées du chanteur.

La grande sonorité acquise aux instruments à vent trouva bientôt une application directe, et en reçut un

essor plus grand encore. La musique, qui se prête à tout et prend partout sa place, marche avec les régiments; elle chante aux soldats ces airs qui les animent et leur rappellent la patrie. Il faut alors qu'elle résonne haut et ferme, et que sa voix retentisse au loin. Les corps de musique militaire, s'emparant du diapason pour l'élever encore, propagèrent dans toute l'Europe le mouvement qui l'entraînait sans cesse[1].

Mais aujourd'hui la musique militaire pourrait, sans rien craindre, descendre quelque peu de ce diapason qu'elle a surexcité. Sa fierté n'en souffrirait pas, ses fanfares ne seraient ni moins martiales, ni moins éclatantes. Le grand nombre d'instruments de cuivre dont elle dispose maintenant lui ont donné plus de corps, plus de fermeté, et un relief à la fois solide et brillant, qui lui manquait autrefois. Espérons, d'ailleurs, que de nouveaux progrès dans la facture affranchiront bientôt certains instruments d'entraves regrettables, et leur

1. Nous lisons dans une lettre qui nous est adressée par M. Kittl, directeur du Conservatoire de Prague : « Il est fortement à désirer qu'on en arrive à une conclusion, car il y a des plaintes continuelles sur l'élévation progressive du diapason, et l'Europe entière saura gré à la France d'avoir voulu s'en occuper, car le succès ne lui manquera pas.

« En Autriche, les orchestres militaires sont la cause de cette élévation, leur diapason différant d'un demi-ton d'avec celui des divers établissements musicaux. Cette différence date du temps de l'empereur Alexandre Ier; lorsqu'il devint propriétaire d'un régiment autrichien, il ordonna qu'on fît pour les musiciens du régiment des instruments nouveaux. Le luthier, pour donner du relief à cette musique, éleva le diapason des instruments, ce qui, comme de raison, prêta au son plus de fraîcheur et de brillant. Cette innovation excita l'envie des autres orchestres militaires, qui tous montèrent leur diapason. »

ouvriront l'accès des riches tonalités qui leur sont interdites. L'honorable général qui représente dans la commission l'organisation des corps de musique seconderait de tous ses efforts cette amélioration désirable, ce progrès véritable, qui apporterait aux orchestres militaires des ressources nouvelles, et varierait l'éclat de leur sonorité.

Nous croyons avoir établi, monsieur le ministre, que l'élévation du diapason est due aux efforts de l'industrie et de l'exécution instrumentales; que ni les compositeurs, ni les chanteurs n'y ont participé en rien. La musique religieuse, la musique dramatique ont subi le mouvement sans pouvoir s'en défendre, ou sans chercher à s'y dérober. On pourrait donc, dans une certaine mesure, abaisser le diapason, avec la certitude de servir les véritables, les plus grands intérêts de l'art.

II

Nous avions l'assurance que ce fait « de l'élévation toujours croissante du diapason » ne s'était pas produit en France seulement, que le monde musical tout entier avait subi cet entraînement; mais il fallait en acquérir des preuves authentiques; il fallait aussi savoir dans quelle mesure, à quels degrés différents s'était fait sentir cette influence dans les divers pays, dans les centres principaux. Nous avons donc pensé, monsieur le ministre, que, pour mener à bonne fin l'étude que Votre Excellence nous avait confiée, il fallait commen-

cer par nous renseigner au dehors et autour de nous, interroger les chefs des établissements importants en France et à l'étranger, prendre connaissance de l'état général du diapason, faire, en un mot, une sorte d'enquête. Cette conduite nous était, d'ailleurs, tracée par l'arrêté même qui nous institue, dans lequel vous signalez avec juste raison « la différence qui existe entre les diapasons des divers pays comme une source constante d'embarras. »

Nous nous sommes donc adressés sous vos auspices, et par l'organe de notre président, partout où il y a un Opéra, un grand établissement musical, dans les villes où l'art est cultivé avec amour, avec succès, pratiqué avec éclat, et qu'on peut nommer les capitales de la musique, demandant qu'on voulût bien nous renseigner sur la marche du *ton*, nous envoyer les diapasons en usage aujourd'hui, et d'anciens diapasons, s'il était possible, pour en mesurer exactement l'écart. En même temps, nous demandions aux hommes éclairés à qui nous nous adressions de nous faire connaître leur opinion sur l'état actuel du diapason, et leurs dispositions favorables ou contraires à un abaissement, à une modération dans le *ton*. La musique est un art d'ensemble, une sorte de langue universelle. Toutes les nationalités disparaissent devant l'écriture musicale, puisqu'une notation unique suffit à tous les peuples, puisque des signes, partout les mêmes, représentent les sons qui dessinent la mélodie ou se groupent en accords, les rhythmes qui mesurent le temps, les nuances qui colorent la pensée; le silence même s'écrit dans cet

alphabet prévoyant. N'est-il pas désirable qu'un diapason uniforme et désormais invariable vienne ajouter un lien suprême à cette communauté intelligente, et qu'un *la*, toujours le même, résonnant sur toute la surface du globe avec les mêmes vibrations, facilite les relations musicales et les rende plus harmonieuses encore?

C'est dans ce sens que nous avons écrit en Allemagne, en Angleterre, en Belgique, en Hollande, en Italie, jusqu'en Amérique, et nos correspondants nous ont envoyé des réponses consciencieuses, des renseignements utiles, des souvenirs intéressants. Quelques-uns nous adressaient d'anciens diapasons âgés d'un demi-siècle, aujourd'hui dépassés; d'autres des diapasons contemporains, variés dans leur intonation. Tous, reconnaissant et repoussant l'exagération actuelle, nous envoyaient leur cordiale adhésion. Trois d'entre eux, nos compatriotes [1], tout en partageant l'opinion générale, demandent, il est vrai, qu'on fixe le diapason à l'état actuel de celui de Paris, mais c'est pour l'arrêter dans sa progression ascendante, et en faire un obstacle à de nouveaux envahissements; obstacle impuissant, à notre avis, qui protége le mal, l'oppose à lui-même, et le consacre au lieu de le détruire. Les autres sont unanimes à désirer un diapason moins élevé, uniforme, inaltérable, véritable diapason international, autour duquel viendraient se rallier, dans un accord invariable, chanteurs, instrumentistes, facteurs de tous les

1. MM. Daussoigne-Méhul, Georges Hainl et Auguste Morel.

pays. La plupart de nos correspondants étrangers joignent à leur approbation l'éloge de l'initiative : « Je vous dois des remercîments, nous écrit-on[1], pour la cause importante que vous avez entreprise de plaider : il est bien temps d'arrêter les dérèglements auxquels on se laisse emporter. » — « J'adopte la somme entière de vos sages réflexions, nous dit un autre maître de chapelle des plus distingués[2], en espérant que toute l'Europe applaudira vivement à la commission instituée par S. Exc. le ministre d'État, à l'effet d'établir un diapason uniforme. La grande élévation du diapason détruit et efface l'effet et le caractère de la musique ancienne, des chefs-d'œuvre de Mozart, Gluck, Beethoven. » — « Je ne doute pas, écrit-on encore[3], que la commission ne réussisse dans cette question importante. Ce sera un nouveau service rendu par votre nation à l'art et au commerce. » — « L'élévation progressive du diapason, dit un autre de nos honorables correspondants[4], est non-seulement préjudiciable à la voix humaine, mais aussi à tous les instruments. Ce sont surtout les instruments à cordes qui ont beaucoup perdu pour le son, depuis que l'on est obligé, à cause de cette élévation, d'employer des cordes très-minces, les cordes fortes ne pouvant résister à

1. M. François Erkel, maître de chapelle du théâtre national à Pesth.

2. M. Reissiger, premier maître de chapelle à la cour de Dresde.

3. M. Joseph Abenheim, directeur de la chapelle de S. M. le roi de Wurtemberg.

4. Le maître de la cour, directeur de la chapelle impériale de Russie, M. de Lwoff, à Saint-Pétersbourg.

cette tension exagérée; de là ce son qui, au lieu de se rapprocher de la voix humaine, s'en éloigne de plus en plus. » — « Fixer le diapason une fois pour toutes, dit un cinquième [1], ce serait mettre fin à bien des doutes, à une multitude d'inconvénients et même de caprices. Je vous témoigne le vif intérêt que nous portons, dans toute l'Allemagne musicale, à l'exécution de votre projet. » — « Vous avez bien dit, écrit-on encore [2], que l'Europe entière est intéressée aux recherches des moyens d'établir un diapason uniforme. Le monde musical a senti depuis longtemps la nécessité urgente d'une réforme, et il remercie la France d'avoir pris l'initiative. — M. Drouet, maître de chapelle du grand-duc de Saxe-Cobourg-Gotha, nous a envoyé trois diapasons d'époque et d'élévation différentes, et une note intéressante. Enfin nous avons reçu de deux hommes très-compétents, M. Wieprecht, directeur de la musique militaire de Prusse, à Berlin, et M. le docteur Furke, des mémoires où la matière est traitée avec une véritable connaissance de cause. Les auteurs s'associent entièrement à la pensée qui a institué la commission.

Ces nombreuses adhésions, émanées d'autorités si considérables, nous donnent l'assurance qu'une proposition d'abaissement dans le diapason sera bien accueillie dans toute l'Allemagne. Il faut, d'ailleurs, rappeler ici que déjà, en 1834, des musiciens allemands réunis à Stuttgard avaient exprimé le vœu d'un affai-

1. M. Ferdinand David, directeur du Conservatoire de Leipzig.
2. M. François Abt, maître de la chapelle ducale, à Brunswick.

blissement du diapason, et recommandé l'adoption d'un *la* sensiblement plus bas que notre *la* actuel [1]. Certes, il y aura d'abord des difficultés qui naîtront surtout de la division de l'Allemagne en un si grand nombre d'États différents. C'est une opinion qui nous a été exprimée [2]; mais il y a lieu de penser qu'après quelques oscillations, un type invariable et commun s'établira dans ce pays, qui pèse d'un grand poids dans les destinées de l'art musical.

Nous n'avons encore reçu d'Italie qu'une seule lettre. Elle est de M. Coccia, directeur de l'Académie philharmonique de Turin, maître de chapelle de la cathédrale de Novare. M. Coccia a bien voulu nous adresser le diapason usité à Turin [3], un peu plus bas que celui de Paris, et le plus doux *(il più mite)*, dit M. Coccia, qu'il ait rencontré jusqu'à présent. Il en recommande l'adoption. M. Coccia est donc aussi de l'avis d'un *adoucissement* dans le ton, et c'est d'un bon augure pour l'opinion de l'Italie, dont il faut tenir grand compte.

Nous avons reçu de Londres une communication de MM. Broadwood, célèbres facteurs de pianos. Ils ont eu

1. Le *la* proposé par la réunion de Stuttgard est à 880 vibrations. Le diapason actuel de Paris est à 896, celui de Berlin à 903.

2. M. François Lachner, compositeur célèbre, directeur général de la musique de la cour de Bavière, s'exprime en ces termes : « Je désire vivement, dans l'intérêt de l'art, que la commission surmonte heureusement les difficultés qui se montreront sans doute dans l'exécution de ce projet. Recevez l'assurance que, pour ma part, je ferai tout ce qui dépendra de moi pour réaliser votre idée. »

3. M. Coccia pense que le diapason de Turin qu'il nous envoie est aussi celui du théâtre de Vienne. Il le croit plus bas que celui de Venise et de Naples.

l'obligeance de nous adresser trois diapasons, employés tous les trois dans leur établissement, chacun d'eux affecté à un service spécial[1]. Le premier, plus bas d'un grand quart de ton que le diapason de Paris, était, il y a vingt-cinq ou trente ans, celui de la Société philharmonique de Londres. Il a été judicieusement conservé par MM. Broadwood comme le plus convenable aux voix, et ils accordent, d'après le *ton* extrêmement modéré qu'il fournit, les pianos destinés à l'accompagnement des concerts vocaux. Le second, beaucoup plus haut, puisqu'il est plus élevé que le nôtre, est celui d'après lequel MM. Broadwood accordent, en général, leurs pianos, parce qu'il est à peu près conforme à l'accord des harmoniums, des flûtes, etc.; c'est le diapason des instrumentistes. Enfin, le troisième, encore plus élevé, est celui dont se sert aujourd'hui la Société philharmonique. Cette extrême liberté du diapason[2] doit avoir ses inconvénients, et peut bien faire courir quelques hasards à la justesse absolue. Aussi MM. Broadwood font-ils des vœux « pour la réussite de nos recherches, si intéressantes et si importantes pour tout le monde musical. »

M. Bender, directeur de la musique du roi des Belges et du régiment des guides, voudrait deux diapasons, à la distance d'un demi-ton : le plus élevé à l'usage des musiques militaires; l'autre destiné aux théâtres.

1. Ces trois diapasons sonnent l'*ut*, ainsi que celui envoyé de Saint-Pétersbourg par M. de Lwoff.

2. Il y a près d'un demi-ton entre le diapason n° 1 de MM. Broadwood et leur diapason n° 3.

M. Bender pratique son système; le diapason de la musique des guides n'est pas applicable à la musique vocale. C'est le plus élevé de tous ceux que nous avons reçus.

M. Daussoigne-Méhul, directeur du Conservatoire royal de Liége, n'adresse pas de diapason, celui qu'il emploie étant semblable à celui de Paris. Il est un des trois correspondants qui concluent à l'adoption définitive de ce diapason, comme limite extrême, comme sauvegarde, et ne fût-ce, dit M. Daussoigne-Méhul, que pour arrêter ses dispositions ascendantes.

M. de Lubeck, directeur du Conservatoire royal de la Haye, en nous envoyant son diapason, un peu moins élevé que le nôtre, nous assure de son adhésion et de son concours[1]. Vous voyez, monsieur le ministre, combien de sympathies et d'approbations rencontre votre désir de l'établissement d'un diapason uniforme.

Nous avions écrit en Amérique. New-York n'a pas encore répondu. M. E. Prévost, chef d'orchestre de l'Opéra français de la Nouvelle-Orléans, nous a adressé une lettre d'adhésion et un diapason qui ne nous est pas parvenu.

Nous avons reçu de quelques-unes des grandes villes de France, où la musique est en honneur, des renseignements communiqués par des artistes distingués.

1. « J'ai eu aussi à combattre la hausse continuelle du diapason En instituant un diapason stable, vous rendrez un important service à l'art. Aussi ferai-je tout mon possible pour mettre en usage chez nous le diapason que vous fixerez pour la France. » (Lettre de M. de Lubeck.)

Le diapason qui nous a été envoyé par M. Victor Magnien, directeur de l'Académie de musique de Lille[1], est, après celui de M. Bender et après ceux de Londres, le plus élevé des diapasons qu'on nous a adressés. Il est plus haut par conséquent que celui de Paris. Sans doute il a subi, par un procédé de bon voisinage, l'influence de la musique des guides de Bruxelles. Aussi M. Magnien se rallie-t-il avec empressement à la demande d'un diapason plus modéré.

M. Mézerai, chef d'orchestre du grand théâtre de Bordeaux, nous a communiqué son diapason, moins élevé que celui de Paris. M. Mézerai avait d'abord adopté celui-ci; mais, nous dit-il, il fatiguait trop les chanteurs.

Le diapason de Lyon est celui de Paris; celui de Marseille est très-peu plus bas. M. Georges Hainl, chef d'orchestre de Lyon, croit qu'il faut maintenir le diapason de Paris, malgré son élévation, dans la crainte d'affaiblir l'éclat de l'orchestre. M. Aug. Morel, directeur de l'école communale de Marseille[2], incline vers cet avis. Ces deux artistes forment, avec M. D. Méhul, le groupe que nous avons mentionné, proposant l'état actuel comme terme définitif.

Toulouse nous a adressé deux diapasons : celui du théâtre, moins élevé que le nôtre, presque semblable à celui de Bordeaux, et le diapason de l'école de mu-

1. Succursale du Conservatoire impérial de Paris.

2. L'école de Marseille ainsi que l'école de Toulouse, dont il est question quelques lignes plus bas, sont succursales du Conservatoire impérial de Paris.

sique [1], plus bas d'environ un quart de ton; différence remarquable, qu'il importe d'autant plus de constater, que Toulouse est une de ces villes à l'instinct musical, où le chant est populaire, où l'harmonie abonde, et qui, de tout temps, a fourni à nos théâtres des artistes à la voix mélodieuse et sonore.

Le diapason de l'école de Toulouse est, avec celui du théâtre grand-ducal de Carlsruhe, dont il ne diffère que de quatre vibrations, le plus bas de tous les diapasons qui nous ont été communiqués. Celui de la musique des guides de Bruxelles, qui compte 911 vibrations par seconde, est, à l'aigu, le terme extrême de ces diapasons; celui de Carlsruhe, qui ne fait que 870 vibrations, en est le terme au grave [2]. Entre cet écart, qui n'est pas beaucoup moindre d'un demi-ton, se meuvent les diapasons en usage aujourd'hui, et, par conséquent, les orchestres, les corps de musique, les ensembles de voix dont ils sont la règle et la loi, et dont ils résument pour ainsi dire l'expression.

Ainsi la France compte à ses deux extrémités un des diapasons les plus élevés, celui de Lille, un des diapasons les plus graves, celui de l'école de Toulouse. On

1. Ces deux diapasons ont été adressés par M. Mériel, directeur de l'école de Toulouse.

2. Le diapason nº 1 de MM. Broadwood (ancien diapason de la Société philharmonique de Londres) est un peu plus grave que celui de Carlsruhe; il ne donne que 868 vibrations.

M. Jos. Strauss, maître de chapelle à la cour, à Carlsruhe, en nous exprimant son adhésion, reconnaît que le diapason qu'il emploie est celui qui fatigue le moins les chanteurs et les cantatrices, et qui convient le mieux pour l'exécution des opéras tant anciens que modernes.

peut suivre sur la carte la route que suit en France le diapason; il s'élève et s'abaisse avec la latitude. De Paris à Lille, il monte; il descend de Paris à Toulouse. Nous voyons le Nord soumis évidemment au contact, à la prédominance de l'art instrumental, tandis que le Midi reste fidèle aux convenances et aux bonnes traditions des études vocales.

Nous vous avons présenté, monsieur le ministre, le résumé fidèle des informations qui nous ont été transmises : nous vous avons fait connaître les impressions que nous en avons reçues. En présence des opinions presque unanimes exprimées pour une modération dans le *ton*, et des opinions unanimes pour l'adoption d'un diapason uniforme, c'est-à-dire pour un nivellement général du diapason, librement consenti; en présence des différences remarquables qui existent entre les divers diapasons que nous avons pu comparer, différences mesurées avec toute la précision de la science en nombre de vibrations, et consignées dans un des tableaux annexés à ce rapport [1], la commission, après avoir discuté, a adopté en principe, et à l'unanimité des voix, les deux propositions suivantes :

Il est désirable que le diapason soit abaissé.

Il est désirable que le diapason abaissé soit adopté généralement comme régulateur invariable.

1. C'est le tableau A. Le tableau B constate l'élévation progressive du diapason dans divers pays. Ces deux tableaux ont été dressés par MM. Despretz et Lissajous, membres de la commission.

III

Il restait à déterminer la quantité dont le diapason pourrait être abaissé, en lui ménageant les meilleures chances probables d'une adoption générale comme régulateur invariable.

Il était évident que le plus grand abaissement possible était d'un demi-ton, qu'un écart plus considérable n'était ni praticable, ni nécessaire, et sur ce point la commission se montrait unanime. Mais le demi-ton rencontra des adversaires, et trois systèmes se trouvèrent en présence : abaissement d'un demi-ton, abaissement d'un quart de ton, abaissement moindre que ce dernier.

Un seul membre proposait l'abaissement moindre que le quart de ton. Craignant surtout de voir les relations commerciales troublées, il proposait un abaissement très-modéré, et qui devait tout au plus, dans sa plus grande amplitude, atteindre un demi-quart de ton.

La question des relations commerciales est assez importante pour qu'on s'y arrête un instant. D'ailleurs, monsieur le ministre, en nous instituant, vous l'avez signalée à notre attention.

Parmi les documents qui nous ont été remis figure une lettre signée de nos principaux, de nos plus célèbres facteurs d'instruments de tout genre. Dans cette lettre, adressée à Votre Excellence, sont exposés tous les embarras résultant « de l'élévation toujours crois-

sante du diapason et de la différence des diapasons. » On vous demande de mettre un terme à ces embarras en établissant un système uniforme de diapason. « Il appartient à Votre Excellence, disent les signataires, de faire cesser cette sorte d'anarchie, et de rendre au monde musical un service aussi important que celui rendu autrefois au monde industriel par la création d'un système uniforme de mesures. »

La commission prend en haute considération les intérêts de notre grande fabrication d'instruments; c'est une des richesses de France, une industrie intelligente dans ses produits, heureuse dans ses résultats. Les hommes habiles qui la dirigent et l'ont élevée au premier rang ne peuvent douter de notre sollicitude, ils savent que nous sommes amis de cette industrie, qui fournit à quelques-uns des membres de la commission de précieux et charmants auxiliaires.

Mais si, parmi ces maîtres facteurs qui ont si bien signalé à Votre Excellence « les embarras résultant de la divergence et de l'élévation toujours croissante, quelques-uns, comme il nous a été dit, craignent maintenant « les embarras » résultant des mesures qu'on veut prendre pour les contenter, que faudra-t-il faire? Puisqu'ils ont demandé, « avec tout le monde musical, » un diapason uniforme, comment le choix d'un diapason, destiné, dans nos espérances et dans les leurs, à devenir uniforme, peut-il troubler « les relations commerciales, » déjà troublées, à leur avis, par la divergence des diapasons? L'établissement d'un diapason uniforme implique nécessairement le choix d'un diapason, d'un

seul. Or nous avons reçu, entendu, comparé, mesuré vingt-cinq diapasons différents, tous en activité, tous usités aujourd'hui. De tant de *la*, lequel choisir? Le nôtre apparemment. Mais pourquoi? De ces vingt-cinq diapasons, aucun ne demande à monter, beaucoup aspirent à descendre, et quinze sont plus bas que celui de Paris. De quel droit dirions-nous à ces quinze diapasons : Montez jusqu'à nous? N'est-ce pas alors que les relations commerciales courraient grand risque d'être troublées? N'est-il pas plus logique, plus raisonnable, plus sage, dans l'intérêt de la grande conciliation que nous voulons tenter, de descendre vers cette majorité, et n'est-ce pas ainsi que nous avons la plus grande chance d'être écoutés des artistes étrangers dont nous avons réclamé le concours, et que nous remercions ici d'avoir répondu à notre appel avec tant de cordialité et de sympathie?

Pour donner à l'industrie instrumentale un témoignage de sa sollicitude, la commission convoqua les principaux facteurs, ceux qui avaient obtenu les premières récompenses à l'exposition universelle de 1855, c'est-à-dire ceux mêmes qui avaient écrit à Votre Excellence[1], et ce n'est qu'après avoir conféré avec eux et plusieurs de nos chefs d'orchestre[2], que la commission

1. MM. Triébert, Buffet, Ad. Sax, facteurs d'instruments à vent; M. Cavaillé-Coll, facteur d'orgues; M. le représentant de la maison Érard; MM. Pleyel-Wolff, H. Herz, facteurs de pianos; M. Alexandre, facteur d'orgues-mélodium; M. Williaume, facteur d'instruments à cordes.

2. M. Girard, chef d'orchestre de l'Académie impériale de musique et de la société des concerts du Conservatoire; M. Mohr, chef

délibéra sur la quantité dont pourrait être abaissé le diapason.

Dans cette discussion, l'abaissement du quart de ton a réuni la grande majorité des suffrages; apportant une modération sensible aux études et aux travaux des chanteurs, sans jeter une trop grande perturbation dans les habitudes, il s'insinuerait pour ainsi dire *incognito* en présence du public; il rendrait plus facile l'exécution des anciens chefs-d'œuvre; il nous ramènerait au diapason employé il y a environ trente ans, époque de la production d'ouvrages restés pour la plupart au répertoire, lesquels se retrouveraient dans leurs conditions premières de composition et de représentation. Il serait plus facilement accepté à l'étranger que l'abaissement d'un demi-ton[1]. Ainsi amendé, le diapason se rapprocherait de beaucoup du diapason élu, en 1834, à Stuttgard. Il aurait déjà pour lui l'avantage d'une pratique restreinte, il est vrai, mais dont on peut apprécier les résultats[2].

de musique dans la garde impériale; M. Deloffre, chef d'orchestre du Théâtre-Lyrique.

1. « Convaincu de l'utilité de votre projet, je ferai mon possible pour faire accepter votre diapason chez nous, si, d'après les recherches de votre commission, le changement à faire ne se trouve pas être trop grand. » (Lettre de M. Ferdinand David, directeur du Conservatoire de Leipzig.)

2. Le théâtre grand-ducal de Carlsruhe, et l'école de Toulouse, d'où les voix sortent fraîches, souples et bien disposées, emploient le diapason que nous proposons; et à cette occasion on a fait remarquer que les jeunes élèves venant de cette école éprouvaient de sérieuses difficultés, et quelquefois une altération notable de la voix, lorsqu'il leur fallait sortir de ce diapason modéré pour se mettre à l'unisson de celui de Paris.

La commission a donc l'honneur de proposer à Votre Excellence d'instituer un diapason uniforme pour tous les établissements musicaux de France, et de décider que ce diapason, donnant le *la*, sera fixé à 870 vibrations par seconde.

Quant aux mesures à prendre pour assurer l'adoption et la conservation du nouveau diapason, la commission a pensé, monsieur le ministre, qu'il conviendrait :

1° Qu'un diapason type, exécutant 870 vibrations par seconde à la température de 15 degrés centigrades, fût construit sous la direction d'hommes compétents désignés par Votre Excellence.

2° Que Votre Excellence déterminât, pour Paris et les départements, une époque à partir de laquelle le nouveau diapason deviendrait obligatoire.

3° Que l'état des diapasons et instruments dans tous les théâtres, écoles et autres établissements musicaux, fût constamment soumis à des vérifications administratives.

Nous espérons que vous voudrez bien, monsieur le ministre, dans l'intérêt de l'unité du diapason, pour compléter autant que possible l'ensemble de ces mesures, intervenir auprès de S. Exc. le ministre de la guerre, pour l'adoption du diapason ainsi amendé dans les régiments; auprès de S. Exc. le ministre du commerce, pour qu'à l'avenir, aux expositions de l'industrie, les instruments de musique conformes à ce diapason soient seuls admis à concourir pour les récompenses; nous sollicitons aussi l'intervention de

Votre Excellence pour qu'il soit seul autorisé et employé dans toutes les écoles communales de la France où l'on enseigne la musique.

Enfin la commission vous demande encore, monsieur le ministre, de vouloir bien intervenir auprès de S. Exc. le ministre de l'instruction publique et des cultes, pour qu'à l'avenir les orgues dont il ordonnera la construction ou la réparation soient mises au ton du nouveau diapason.

Telles sont, monsieur le ministre, les mesures qui paraissent nécessaires à la commission pour assurer et consolider le succès du changement que l'adoption d'un diapason uniforme introduirait dans nos mœurs musicales. L'ordre et la régularité s'établiraient où règnent parfois le hasard, le caprice ou l'insouciance; l'étude du chant s'accomplirait dans des conditions plus favorables; la voix humaine, dont l'ambition serait moins excitée, serait soumise à de moins rudes épreuves. L'industrie des instruments, en s'associant à ces mesures, trouverait peut-être le moyen de perfectionner encore ses produits, déjà si recherchés. Il n'est pas indigne du gouvernement d'une grande nation de s'occuper de ces questions, qui peuvent paraître futiles, mais qui ont leur importance réelle. L'art n'est pas indifférent aux soins qu'on a de lui; il a besoin qu'on l'aime pour fructifier, s'étendre, élever les cœurs et les esprits. Tout le monde sait avec quel amour, avec quelle inquiétude ardente et rigoureuse les Grecs, qu'animait un sentiment de l'art si vif et si profond, veillaient au maintien des lois de leur musique. En

se préoccupant des dangers que peut faire courir à l'art musical l'amour excessif de la sonorité, en cherchant à établir une règle, une mesure, un principe, Votre Excellence a donné une preuve nouvelle de l'intérêt éclairé qu'elle porte aux beaux-arts. Les amis de la musique vous remercient, monsieur le ministre, ceux qui lui ont donné leur vie entière, et ceux qui lui donnent leurs loisirs, ceux qui parlent la langue harmonieuse des sons, et ceux qui en comprennent les beautés.

Nous avons l'honneur d'être avec respect, monsieur le ministre, de Votre Excellence, les très-dévoués serviteurs,

J. PELLETIER, *président;* F. HALÉVY, *rapporteur;* AUBER, BERLIOZ, DESPRETZ, Camille DOUCET, LISSAJOUS, général MELLINET, MEYERBEER, Edouard MONNAIS, ROSSINI, Ambroise THOMAS.

TABLEAUX ANNEXÉS AU RAPPORT

TABLEAU A.

Tableau des diapasons usités dans les principales villes de France et dans divers pays d'Europe, d'après les types reçus par le ministère d'État.

ORIGINE.	NOMBRE de vibrations par seconde.	DISTANCES au diapason de l'Opéra de Paris	
		mesurées en vibrations.	mesurées en fractions de ton moyen.
FRANCE.			
Lille	904	+ 8,0	+ 0,077
Paris. Grand Opéra	896	»	»
Paris. Théâtre-Italien	896	»	»
Marseille	894	— 2,0	— 0,019
Bordeaux	886	— 10,0	— 0,096
Toulouse. Théâtre	885	— 11,0	— 0,106
Toulouse. Conservatoire	874	— 22,0	— 0,210
PAYS ÉTRANGERS.			
Bruxelles. (Musique des guides.)	911	+ 15,0	+ 0,144
Londres. N° 3	910,4	+ 14,4	+ 0,138
Londres. N° 2	905	+ 9,0	+ 0,087
Berlin	903,5	+ 7,5	+ 0,072
Saint-Pétersbourg	903	+ 7,0	+ 0,067
Prague	899,5	+ 3,5	+ 0,034
Leipzig	897,5	+ 1,5	+ 0,014
Munich	896,2	+ 0,2	+ 0,002
La Haye	892,3	— 3,7	— 0,035
Pesth	892	— 4,0	— 0,038
Turin, Wurtemberg, Weymar	889,5	— 6,5	— 0,062
Brunswick	887	— 9,0	— 0,086
Gotha	886,5	— 9,5	— 0,091
Stuttgard	886	— 10,0	— 0,096
Dresde	882	— 14,0	— 0,134
Carlsruhe	870	— 26,0	— 0,250
Londres (N° 1.)	868	— 28,0	— 0,269

TABLEAU B.

Tableau constatant l'élévation progressive du diapason dans divers pays.

NOMS DES OBSERVATEURS.	ANNÉES.	NOMBRE de vibrations.	DISTANCES au diapason actuel de chaque pays en fractions de ton moyen.
PARIS (GRAND OPÉRA).			
Sauveur	1699	808	— 0,845
	1700	808	— 0,845
	1704	810,6	— 0,820
	1713	811,7	— 0,809
Drouet	1810	846	— 0,480
Fischer	1823	862,7	— 0,320
Drouet	1830	871,5	— 0,235
Delezenne	1836 à 1839	882	— 0,134
Lissajous	1858	896	
BERLIN.			
Marpurg	1752	443,75	— 0,574
Wieprecht	1806 à 1814	861	— 0,408
Fischer	1823	874,64	— 0,277
Wieprecht	1830	880	— 0,225
Scheibler	1834	883,25	— 0,194
Wieprecht	1838	903,5	
SAINT-PÉTERSBOURG.			
Sarti	1796	872	— 0,298
Lissajous	1858	903	
TURIN.			
Delezenne	1845	880	— 0,091
Lissajous	1858	889,5	
MILAN.			
Delezenne	1845	893,14	— 0,072
Lissajous	1856	900,6	

ARRÊTÉS

AU NOM DE L'EMPEREUR,

Le ministre d'État,

Vu l'arrêté en date du 17 juillet 1858, qui a institué une commission chargée de rechercher les moyens d'établir en France un diapason musical uniforme, de déterminer un étalon sonore qui puisse servir de type invariable, et d'indiquer les mesures à prendre pour en assurer l'adoption et la conservation;

Vu le rapport de la commission en date 1er février 1859,

ARRÊTE :

ART. 1er. Il est institué un ap u uniforme pour tous les établissements musicaux de France, théâtres impériaux et autres de Paris et des départements, conservatoires, écoles succursales et concerts publics autorisés par l'État.

ART. 2. Ce diapason, donnant le *la* adopté pour l'accord des instruments, est fixé à huit cent soixante et dix vibrations par seconde; il prendra le titre de *diapason normal.*

ART. 3. L'étalon prototype du diapason normal sera

déposé au Conservatoire impérial de musique et de déclamation.

Art. 4. Tous les établissements musicaux autorisés par l'État devront être pourvus d'un diapason vérifié et poinçonné, conforme à l'étalon prototype.

Art. 5. Le diapason normal sera mis en vigueur à Paris le 1er juillet prochain, et le 1er décembre suivant dans les départements.

A partir de ces époques, ne seront admis dans les établissements musicaux ci-dessus mentionnés que les instruments au diapason normal, vérifiés et poinçonnés.

Art. 6. L'état des diapasons et des instruments sera régulièrement soumis à des vérifications administratives.

Art. 7. Le présent arrêté sera déposé au secrétariat général, pour être notifié à qui de droit.

Paris, le 16 février 1859.

Signé Achille Fould.

AU NOM DE L'EMPEREUR,

Le ministre d'État,

Vu les arrêtés des 16 et 25 février dernier,

Arrête :

Art. 1er. Chaque exemplaire du diapason normal institué par arrêté ministériel du 25 février 1859

devra être revêtu d'un poinçon de vérification ovale de deux millimètres de largeur sur deux millimètres et demi de hauteur, représentant une lyre avec deux lettres : D et N (*Diapason normal*).

Ne devront être considérés comme exacts et comme présentant un caractère officiel que les diapasons ainsi poinçonnés.

Art. 2. La vérification et l'apposition du poinçon auront lieu, sans frais, par les soins de M. Lissajous, professeur de physique au lycée Saint-Louis, spécialement désigné à cet effet, dans un local du Conservatoire impérial de musique et de déclamation, où le prototype du diapason normal est déposé.

Art. 3. Ne pourront être revêtus du poinçon officiel que les diapasons en acier non trempé, à branches parallèles, conformes aux modèles déposés au Conservatoire.

Art. 4. Le présent arrêté sera déposé au secrétariat général, pour être notifié à qui de droit.

Paris, le 31 mai 1859.

Signé Achille Fould.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

ORIGINES DE L'OPÉRA EN FRANCE. — Baïf. — Le ballet comique de la royne. — L'abbé Perrin et Cambert. — Lully. — Rameau. — Gluck 1
BRITTON LE CHARBONNIER 23
GREGORIO ALLEGRI et les *Miserere* de la chapelle Sixtine 45
L'ORGANISTE FROHBERGER 67
UNE LETTRE DE L'ABBÉ BOURDELOT 87
PIERRE FONTAINE 113
GEORGE ONSLOW 161
ABEL BLOUET 186
DAVID D'ANGERS 213
PAUL DELAROCHE 241
ADOLPHE ADAM 275
LES ARTS ET L'INDUSTRIE : Observations sur un ouvrage de M. le comte Léon de Laborde, membre de l'Institut 307
LE DIAPASON 339

FIN DE LA TABLE.

Paris. — Impr. de PILLET fils aîné, rue des Grands-Augustins, 5.